I NOSTRI MAESTRI
DEL PASSATO

NOTE BIOGRAFICHE

SUI PIÙ GRANDI MUSICISTI ITALIANI

DA PALESTRINA A BELLINI

DI

OSCAR CHILESOTTI

Tornate all'antico, e sarà un progresso.
G. VERDI.

47135 — (B) *netti Fr.* 5 —

R. STABILIMENTO MUSICALE TITO DI GIO. RICORDI
MILANO
ROMA - NAPOLI - FIRENZE - LONDRA
Per la Francia ed il Belgio
V. DURDILLY & C.ie
PARIS — 11 bis, Boulevard Haussmann — PARIS

Al Lettore.

In questo modesto lavoro non pretendo dir cose nuove o pubblicare documenti inediti, ma solo raccogliere in un libro alla buona e di piccola mole le notizie biografiche di quei maestri italiani che fecero epoca o segnarono un progresso nella storia della musica. E ciò specialmente allo scopo di risparmiare lunghe e costose ricerche a chi bramasse saper qualche cosa sui nostri grandi che più contribuirono allo sviluppo e perfezionamento dell'arte musicale.

Aggiunsi alle biografie giudizî critici di autori italiani e stranieri, e procurai supplire alle ommissioni e rettificare varî errori incorsi nell'opera, del resto sempre assai pregevole, del Fétis (1) (Biographie universelle des musiciens), *giovandomi di molte biografie speciali, monografie, notizie sparse in giornali musicali e letterarî, ecc.*

Che se riuscii soltanto a fare un libro incompleto e disadorno, non mi si accusi di soverchia arditezza per essermi accinto ad impresa superiore alle mie forze, ma mi sia scusa l'amore vivissimo che ho sempre nutrito per la divina arte dei suoni.

Bassano Veneto, Agosto 1882.

Dott. OSCAR CHILESOTTI.

---

(1) *Spesso corressi, tralasciando per brevità di notarle, varie inesattezze del Fétis. Chi vi prendesse interesse le potrà riscontrare da sè con facili raffronti.*

PREFAZIONE

> Herbert Spencer, nei suoi *Saggi*, conchiude che le cadenze usate in un linguaggio appassionato forniscono la base su cui si è sviluppata la musica, mentre io conchiudo che le note musicali e il ritmo sono stati acquisiti a bella prima dagli antenati maschi o femmine della specie umana per innamorare il sesso dissimile.
>
> DARWIN, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*. Vol. II, Cap. XIX.

La musica nacque coll'uomo, e lo seguì nelle sue emigrazioni. Il più antico libro del popolo ebreo, la Bibbia, ne parla fin dalle prime pagine, e ci mostra che l'arte musicale, pur rimanendo in una lunga infanzia, aveva una gran parte in tutte le solennità del culto, unitamente alla danza. Si sviluppò assai più nella Grecia, sebbene ormai sia certo che i Greci non ebbero un vero sistema d'armonia quale noi l'intendiamo. Uomini e ragazzi eseguivano la stessa melodia in ottava, la loro istromentazione non serviva che a crescer forza al canto, e la musica stessa era per loro un'arte ausiliaria destinata a rinforzare l' effetto della pa-

rola (1). La loro scala musicale (pitagorica), formata per quinte successive si prestava molto bene ad accordare le corde della lira (2). Prendendo per punto

(1) Il Padre Martini nella *Storia della musica*, vol. II, Dissert. 1, parla dell'*universalità che attribuirono i Greci alla musica, stendendola e appropriandola a tutte le cose create che reputarono esser tutte un composto di musica. Nacque in loro questa credenza dal prender essi figuratamente la musica, che è un effetto dell'armonia, per l'istessa armonia, ond'è che per esso loro dov'era armonia eravi parimenti anche la musica.* Pag. XVII.

(2) I suoni della scala pitagorica sono espressi dai seguenti rapporti:

	Do	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Do*
	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2
quindi gl'intervalli	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$.	

Gl'intervalli sono adunque di due categorie: cinque piuttosto grandi, $\frac{9}{8}$, toni interi; e due più piccoli e complicati, $\frac{256}{243}$, semitoni.

Nelle nostre scale (sistema temperato) invece abbiamo i seguenti rapporti:

	Do	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Do*
Modo maggiore	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
e gl'intervalli	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$.	
Modo minore ascendente	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
intervalli	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$.	
Modo minore discendente	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{9}{5}$	2
intervalli	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$.	

di partenza un suono qualunque di questa scala i greci ne aumentarono le risorse formandone parecchie altre. Difatti un pezzo musicale fondandosi sopra l'una o l'altra di esse aveva càrattere diverso: da ciò una melodia molto più ricca di tinte e di sfumature della nostra. Le lettere dell'alfabeto intere o tronche, diritte, inclinate o rovesciate, poste sotto le sillabe per il canto e di sopra per l'accompagnamento stromentale, servivano loro di scrittura musicale. Tale sistema era molto complicato, poichè il numero dei caratteri, e quindi anche dei nomi dei suoni musicali si elevava, secondo alcuni autori, a ben 1620.

La scala pitagorica passò in Italia, fu adottata dai cristiani pei loro canti liturgici, e durò fino alla fine

In queste gl'intervalli sono di tre categorie: tre piuttosto grandi, $\frac{9}{8}$, eguali ai pitagorici, toni maggiori; due un po'meno grandi, $\frac{10}{9}$, toni minori; e due molto più piccoli, $\frac{16}{15}$, semitoni maggiori.

La maggior complicazione degli intervalli nel sistema odierno è compensata dalla maggior semplicità dei rapporti e degli stessi intervalli: d' altra parte questa complicazione costituisce per sè stessa maggior varietà, e quindi una maggiore ricchezza per la nostra musica. Vedi Blaserna: *La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica.*

Negli ultimi secoli prima dell'êra cristiana i greci tentarono di modificare la loro scala in varie guise. Si divise l'intervallo fra due suoni in due parti, e perfino in quattro, ciò che per noi sarebbe stonazione; si vollero introdurre intervalli diversi lasciando da parte ogni sentimento artistico. Tali speculazioni teoriche non hanno importanza, nè lasciarono alcuna traccia.

del sedicesimo secolo, epoca nella quale si trasformò lentamente nelle nostre due scale musicali. Si usò il modo di notazione greca, adoperando però le lettere dell' alfabeto romano. Si crede che Boezio nel sesto secolo abbia limitato il numero dei segni a 15 o 17, e che San Gregorio, avendo rimarcato che i rapporti dei suoni rimanevano esattamente i medesimi in ogni ottava, ne abbia ridotto il numero alle prime sette lettere (1).

---

(1) Verso il III secolo si comprese la necessità di regolare il canto ecclesiastico, il quale, in mancanza di regole fisse e di una notazione precisa, aveva subito gravi alterazioni. Sant'Ambrogio, figlio d'un prefetto delle Gallie, quando fu eletto arcivescovo di Milano risolse il problema. Egli s'avvide che il genere diatonico (cioè per toni interi) dei Greci era il solo che conveniva alla gravità del culto cattolico, e in conseguenza rifiutò il cromatico (per mezzi toni) e l'enarmonico (per quarti di tono). Introdusse il sistema delle ottave, e siccome ammetteva che il posto particolare occupato dai mezzi toni dava a ciascun modo un carattere differente, stabilì le quattro serie tonali:

1 tono o modo	*Re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*		
2 » » . .		*Mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	
3 » »			*Fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*
4 » »				*Sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa* *sol.*

Su queste scale musicali, che noi non abbiamo conservato nel nostro sistema, Sant'Ambrogio compose varî Inni e Cantici, alcuni dei quali si crede avessero un ritmo, che probabilmente era assai diverso dal moderno, perchè più libero e più variato.

Gregorio il Grande nel VI secolo aggiunse quattro modi a quelli stabiliti da Sant'Ambrogio prendendo la quinta nota (o dominante) di essi per base

Dal secolo ottavo fino al dodicesimo i manoscritti sono notati con segni particolari che non hanno alcun rapporto colle lettere dell'alfabeto: questi segni son detti neumi, e consistono in punti, virgole, linee orizzontali od inclinate che rappresentano suoni isolati, e linee curve di differente forma che rappresen-

---

(o tonica) dei nuovi, derivati. Queste furono detti *plagali, autentici* gli Ambrosiani. Eccone il quadro:

1 tono autentico . . . . *RE mi fa sol La si ut re*
2 » plagale *LA si ut Re mi fa sol la*
3 » autentico . . . . *MI fa sol la Si ut re mi*
4 » plagale . . . *SI ut re Mi fa sol la si*
5 » autentico . . . . *FA sol la si Ut re mi fa*
6 » plagale . . . . *UT re mi Fa sol la si ut*
7 » autentico . . . . *SOL la si ut Re mi fa sol*
8 » plagale . . . . *RE mi fa Sol la si ut re.*

Si vede che i toni di San Gregorio, come gli Ambrosiani, si distinguono gli uni dagli altri per la tonica e per il posto dei mezzi toni; ma una stretta relazione esiste fra ogni tono autentico ed il suo plagale. Infatti il tono plagale ha per tonica la quinta nota, o dominante, dell'autentico corrispondente non solo, ma di più la sua stessa dominante è la tonica dell'autentico da cui deriva, perchè è carattere particolare del tono plagale di avere la dominante alla quarta (che per noi sarebbe sottodominante) anzichè alla quinta nota. È precisamente questa differenza nel posto della dominante che distingue il primo tono dall'ottavo, i quali presentano sulla medesima tonica la stessa successione d'intervalli; ma il *La* è dominante del primo, e il *Sol* dell'ottavo. Siccome è sulla dominante che si fa più spesso riposo o sospensione, e che questa nota spicca particolarmente nelle cadenze anche solo me-

tano gruppi di suoni. Varie sono le opinioni sull'origine ed il valore dei neumi; qualcuno vuole se ne sia servito San Gregorio nella sua riforma del canto per notare il suo *Antifonario*, altri crede sieno stati

lodiche, si comprende che il posto più o meno lontano che essa occupa in relazione alla tonica mette la frase musicale sotto un colore affatto speciale.

Devesi inoltre notare che fra gli otto modi Gregoriani, uno solo (il sesto) è conforme alla scala moderna; ma che, meno i due modi in cui il mezzo tono segue immediatamente la tonica (il terzo e il quarto), gli altri coll' innalzare di mezzo tono la settima nota o col far *bemol* il *si*, si adattano alla formula della nostra scala maggiore o minore. Quest'ultima alterazione divenne ben presto necessaria per togliere l'asprezza dell'intervallo di tritono, cioè di tre toni consecutivi, intervallo che si presentava quando la frase montava per gradi dal *fa* al *si*. San Gregorio aveva dato alle note il nome delle sette prime lettere dell' alfabeto, prendendo per prima nota della sua scala il *la* inferiore della voce di basso, che fu segnato *A*: le note seguenti furono dette *B, C, D, E, F, G*. Sentito il bisogno di alterare il *si*, si dovette immaginare due forme di lettera, il *B* rotondo e il *B* quadrato, da cui venne il *bemol* e il *bequadro*

Tale era in teoria il canto Gregoriano, che si chiamò più tardi *canto fermo* (canto piano, eguale, senza ritmo); è difficile però farsi un'idea dell' effetto che esso doveva produrre in pratica, perchè ad onta delle precauzioni prese da San Gregorio per conservare inalterato il suo *Antifonario*, fisso con catena di ferro all'altare maggiore di San Pietro, mentre severissime pene erano minacciate a chi cangiasse quei canti, col tempo tale sistema non fu più quale era alla sua origine.

Sulla storia della musica nei primi secoli dell'êra cristiana dà notizie chiare e concise Marcillac F.: *Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours avec un atlas de 22 planches*. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876. Sull' argomento è pure un buonissimo libro la *Storia della musica moderna* di John Hullah edito recentemente dallo stabilimento Ricordi.

introdotti dai popoli del Nord che li avrebbero ricevuti dall'Oriente: ora però sembra certo sieno derivati dagli accenti già usati nell' antica Grecia (1). La lettura dei neumi primitivi è difficilissima e spesso impossibile, tanto più perchè i segni venivano alterati continuamente dal capriccio dei varî insegnanti. Verso il decimo secolo i neumi nelle loro modificazioni si avvicinarono alla forma delle note quadrate; e da allora si rimarca una certa tendenza a collocare i neumi ad altezze determinate secondo il loro valore. Così essi parlavano agli occhi: ma ancora la lettura ne era incerta. Si pensò di tirare una linea parallella al testo, dapprima semplicemente segnata a secco con una punta, poi con una penna in rosso o nero; a questa linea si assegnò il posto d' una nota fissa, e in seguito si marcò con una lettera o con un colore a qual nota essa corrispondeva: erano così inventate le chiavi.

Intanto verso il 995 nasceva in Arezzo Guido Donati, tenuto comunemente per l'inventore del nostro sistema musicale. Egli entrò giovanissimo nel monastero di Pomposa dell'ordine di San Benedetto nel ducato di Ferrara, ed ivi si dedicò con ardore allo studio del canto fermo, lenta melodia che sola era in uso a quell'epoca. Si avvide quanto fosse pe-

(1) Per maggiori dettagli sulla questione dei neumi si potrà leggere l' eccellente opera del Coussemaker, oggidì piuttosto rara, *L'Harmonie au moyen âge*.

noso il rendersi famigliare l'intonazione, e per lungo tempo cercò una regola fissa, precisa e invariabile che si potesse senza difficoltà ritenere nella memoria. Notò finalmente chè nel canto allora in uso per l'*Inno* di San Giovanni le prime sillabe dei sei versetti formavano una progressione diatonica ascendente nel modo seguente:

Ut queant laxis	*La*
Resonare fibris	*Sol*
Mira gestorum	*Fa*
Famuli tuorum	*Mi*
Solve polluti	*Re*
Labii reatum	*Ut*

Sancte Joannes.

Applicò le lettere che allora esprimevano i sette suoni a tali sillabe

C ut	*F fa*
D re	*G sol*
E mi	*A la* (1)

e fece imparare il canto dell'*Inno* ai suoi allievi per bene imprimere nella loro mente i suoni della progressione: così riusciva facile intonare con esattezza uno qualunque di questi suoni in un canto anche

(1) Guido non ammise che sei sillabe, avendo sostituito gli esacordi ai tetracordi dei greci. Si riconobbe ben presto la necessità d'una sillaba corrispondente a *B*, e si usò il *Bi, Ci, Di, Ni, Za*; ma non fu fissato a questo scopo il *si* se non verso il secolo XVII. Gl'italiani cangiarono l'*ut*, di suono disaggradevole, in *do*.

sconosciuto. La scuola di Guido prosperò, e fu di tanto superiore alle altre, che i maestri di musica d'allora, invidiosi dei successi del frate, lo perseguitarono in modo da costringerlo ad abbandonare il suo monastero ed a ritirarsi in patria.

Ma il nome e la fama di Guido erano giunti fino al papa Giovanni XX, che regnò dal 1024 al 1033; egli lo sollecitò di andare a Roma: Guido accettò l'invito, partì accompagnato da Grimoaldo, suo abate, e da Pietro, decano del capitolo di Arezzo, e presentò al papa l'*Antifonario* segnato secondo il suo metodo. Giovanni ne fece fare la prova, ammirò l'ingegno dell'autore, lo protesse contro i suoi nemici e lo persuase a ritornare nel convento di Pomposa, facendogli comprendere che per un dotto suo pari la vita monastica era preferibile agli onori dell'episcopato.

S'ignorano altre circostanze della sua vita; ei moriva a Firenze nel 1050. Lasciò varie opere, nelle quali sono riunite tutte le regole dell'arte; esse sono:

Micrologus de disciplina artis musicæ, dedicato al vescovo Teobaldo e pubblicato verso il 1030. A questa seguitano quasi come seconda parte: *Versus de musicæ explanatione, suique nominis ordine*, e le *Regulæ rhythmicæ in Antiphonarii sui prologum prolatæ;*

Aliæ regulæ de ignotu cantu, identidem in Anti-

phonarii sui prologum prolatæ, con *Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus ;*

Epistola Guidonis monacho de ignoto cantu directa. Guido parla in questa della guerra che gli mosse l' invidia e l' ignoranza, e del suo viaggio a Roma. Si crede scritta nel 1026 ;

Tractatus correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis. Fu pubblicato conformemente ad un manoscritto del secolo XIV.

Nel convento di San Emerano, subito dopo il *Micrologo*, esisteva un manoscritto, *Quomodo de arithmetica procedit musica*, ma non si crede opera di Guido d'Arezzo, perchè i principî in essa svolti non sono sempre conformi ai suoi.

Si attribuiscono altre invenzioni a Guido. Dicesi che a perfezionare il modo di notazione abbia aggiunto nuove linee alla sola che sino allora si usava, al fine di render meglio sensibile all'occhio la più o meno grande elèvazione delle note; che a determinare la posizione di queste abbia stabilito le chiavi di *Fa*, *Do* e *Sol*, che sono le lettere *F*, *C* e *G* alterate; che abbia ingrandito il diagramma dei Greci portandone le corde da 15 a 21 ; e chè per la duplicazione del *si* resa necessaria dall' unione dei tetracordi, abbia adoperato il *b* molle ed il *b* quadro (1).

(1) Vedi la nota a pag. VIII.

Ad ogni modo, dopo Guido si operò completamente la trasformazione dei neumi in note quadre su quattro linee, caudate per indicare con chiarezza la durata dei suoni, e da questo al nostro sistema non v'è che un piccolo passo. Tale periodo della storia della musica è piuttosto oscuro; nelle chiese regnava sempre il canto fermo, e così tutti gli sforzi dei maestri dovevano limitarsi alla composizione di qualche Messa od Inno, adoperando il canto *in consonanza* con accompagnamento d'organo, di cui l'uso è antichissimo: e in quanto alla musica profana si sa che furono celebri le Ballate e le Canzoni che, sempre informate sul canto fermo, si usava cantare, accompagnate spesso dalla danza, queste in certe solennità, nella mietitura e nella vendemmia, quelle nelle vie e nei festini.

Frattanto incominciò nelle Fiandre un tentativo di musica polifonica, vale a dire a più voci con parte differente (1). Tale musica si sviluppò in modo sorprendente e si propagò anche in Italia. Si combinavano insieme tre, quattro e più melodie diverse in modo complicatissimo, le voci s'intrecciavano in mille ma-

(1) Fino dall'epoca di Franco da Colonia (secolo XII) oltre la *diafonia* od *organo* (una *vox principalis* accompagnata dall'ottava, o dalla quinta, o dalla quarta, o dalla quarta e dalla quinta insieme — forme di composizioni, meno la prima, intollerabili alle nostre orecchie) si usò il *discanto*, consonanza di più canti differenti nel ritmo e nelle parole (in origine due soli: la melodia detta *tenore*, e l'accompagnamento che formava il *discanto* propriamente detto).

niere, e senza alcun riguardo all'ispirazione artistica, non si aveva altra regola che quella di non produrre stonazioni spiacevoli.

In Germania Lutero colla sua grande riforma pose fine a questo genere artificiale di musica; egli volle che nelle chiese il canto fosse eseguito dai fedeli e non da speciali cantori; e così la musica dovette semplificarsi in un genere in cui le voci si sostenevano a vicenda. Ne nacque l'armonia propriamente detta, e perchè la scala pitagorica, più favorevole alla melodia, non si prestava ad un suo largo sviluppo, succedette la lenta trasformazione della greca nelle moderne scale. Si formò più facilmente la maggiore: non troviamo la minore colle sue due varietà, ascendente e discendente, se non nel secolo XVII, quando la musica aveva fatto mirabili progressi, e si insegnava in scuole grandiose nelle principali città d'Italia. Ora vedremo come in Italia si abbia posto riparo alle aberrazioni della musica fiamminga.

Troviamo più tardi il *falso bordone* che sarebbe una specie di *discanto* a tre voci nel quale più comunemente le due voci superiori accompagnavano il *tenore* l'una alla terza, l'altra alla sesta, ciò che dava una serie d'accordi di terza e sesta che camminavano per moto paralello. Nella musica popolare si ebbero poi le *villanelle*, le *frottole*, i *balletti*, ecc., composizioni a più voci d'un carattere meno serio, e di non difficile esecuzione.

Palestrina.

Giovanni Pier Luigi Sante nasceva nel 1524 in Palestrina, l'antica Preneste. È incerto il nome della sua famiglia; gli fu dato quello della sua patria, secondo l'usanza d'allora. Di condizione povera ei volle apprendere la musica per crearsi un mezzo di sussistenza cantando nelle chiese, e di 16 anni si recò a Roma ove fu ricevuto nella scuola famosa di Claudio Goudimel.

Allora nelle chiese la musica, sotto l'influenza della scuola fiamminga, aveva perduto ogni carattere religioso: si era giunti ad una ridicola esagerazione di scienza priva del sentimento del bello; i maestri avevano inventate forme stranissime di canoni a sghimbescio, alla zoppa, enigmatici, ecc., ed i cantanti si permettevano di far pompa della loro abilità con fioriture grottesche.

Palestrina comprese lo scandalo: dotato di una profonda ispirazione artistica egli iniziò la riforma musicale per ricondurre la musica al suo scopo colla semplicità e colla chiarezza.

Nel 1553 egli era da tre anni maestro della cappella Giulia quando pubblicò la sua prima raccolta di compo-

sizioni, tra le quali quattro messe a quattro voci ed una a cinque, e la dedicò a Giulio III. Il papa provò tale stima per l'autore dell'opera che senza esame, malgrado i suoi proprî severi statuti, lo fece entrare nel numero dei cantori della cappella pontificale. Palestrina fu accolto assai freddamente da' suoi colleghi, anzi costoro vollero che nel giornale della cappella fosse notato che la sua ammissione si era fatta senza il loro consenso.

Nel marzo 1555 Giulio III moriva, e gli succedeva Marcello II. Alcuni autori narrano che questo papa avrebbe pensato di togliere affatto la musica dalle funzioni ecclesiastiche, quando il Palestrina, avendogli fatto sentire una sua messa d'uno stile purissimo e veramente religioso, lo decideva a desistere da una risoluzione che avrebbe impedito ogni progresso ad un ramo importante dell'arte musicale. Si sa che papa Marcello regnò soli 23 giorni, e la celebre messa che porta il suo nome fu eseguita solo nel 19 giugno 1565 (1). Vi assisteva Pio IV che ne ricompensò l'autore nominandolo compositore della cappella pontificale. Ma prima il Palestrina era stato trattato ben duramente!

Dopo Marcello II era venuto Paolo IV. Smanioso di rimettere in vigore i vecchi statuti, volle che se ne osservasse rigorosamente uno che interdiceva ai laici le funzioni di cantore. Il Palestrina era ammogliato ed aveva figli; non gli valse la sua nomina a vita, non gli valse il suo talento, il papa fu inflessibile, lo costrinse a ritirarsi, e solamente gli accordò una pensione di sei scudi al mese a titolo d'indennità. Palestrina ne provò tale dispiacere che cadde ammalato, ed allora ebbe cure affettuosissime dai suoi compagni cantori, che avevano finito coll'apprezzarlo quanto meritava. Non gli mancarono però offerte vantag-

(1) Paloschi, *Annuario musicale universale.*

giose: ei divenne subito maestro di cappella di San Giovanni Laterano, e vi compose varie opere fra le quali si distinguono gl'Improperî dell'Ufficio della settimana santa; passò poi nella cappella di Santa Maria Maggiore.

Divenuto nel 1565, come vedemmo, compositore della cappella pontificale, cominciò il periodo più brillante della sua carriera. Aggiunse un secondo al primo libro delle sue messe, e ne pubblicò un terzo nel 1570 assieme ad un libro di mottetti. L'anno dopo, essendo morto Animuccia, fu eletto maestro di cappella di S. Pietro e direttore della scuola di contrappunto fondata da Giovanni Maria Nanini. Insieme al suo allievo Guidetti si occupò anche della riforma del canto religioso ordinata dal papa Gregorio XIII.

Nel 1580 perdette la moglie per la quale aveva molta affezione. Ne rimase profondamente addolorato. Erano morti anche tre suoi figli che col loro talento nell'arte da lui tanto amata gli avevano fatto concepire grandi speranze.

Di malferma salute, passò tristamente gli ultimi anni della sua vita. Moriva ai 2 febbraio 1594, raccomandando all'ultimo figlio Igino di pubblicare le molte sue opere inedite.

I funerali del grande maestro che aveva fatto risorgere l'arte musicale furono imponenti. Tutti i musicisti di Roma lo accompagnarono all'ultima sua dimora, e prestarono l'opera loro per eseguire in suo onore una messa da lui composta. Fu sepolto in S. Pietro, davanti l'altare dei SS. Simone e Giuda e sulla sua tomba furono incise le parole:

JOANNES PETRUS ALOYSIUS PRAENESTINUS
MUSICAE PRINCEPS.

Le opere di Palestrina sono il frutto d'un genio creatore: egli aveva côlto il carattere del vero bello. I suoi canti sono così puri, la sua maniera di condurre l'armonia

così perfetta, il suo stile così nobile che, malgrado le vicissitudini dell'arte, le sue composizioni sono anche ai nostri giorni studiate ed ammirate (1).

Il prof. Blaserna nella sua *Teoria del suono nei suoi rapporti colla musica* (2), fa una osservazione giustissima sullo stato della musica ai tempi di Palestrina. Egli dice che colla musica polifonica cominciò a « svilupparsi il concetto « del suono fondamentale, ossia della tonica, e più tardi « il concetto dell'accordo fondamentale e dell'intonazione. « Questo precetto è diventato sempre più rigido, man « mano che la musica si è resa più complicata. Noi chiediamo oggidì che un pezzo musicale cominci e termini « coll'accordo fondamentale, il quale non può essere altro « che l'accordo perfetto maggiore o minore, e che nello « svolgimento del concetto musicale e nello sviluppo delle « grandi masse corali e d'orchestra ritorni sovente il suono « fondamentale come necessario punto d'appoggio alla « nostra comprensione. Anche questo concetto si è sviluppato soltanto lentamente. Nella musica di Palestrina e « dei suoi successori esso non è ancora giunto a quella « chiarezza che oggidì chiediamo. Ed è forse questa la « cagione principale, per cui quella musica, nonostante la « sua semplicità e la sua grande bellezza, ci pare poco « chiara e più strana che bella. »

Il 7 marzo 1846 si inaugurava nella protomoteca del Campidoglio il busto di Palestrina scolpito da Wolff per incarico di Federico Guglielmo IV di Prussia. Iniziatore del gentile pensiero era stato Gaspare Spontini.

(1) La celebre messa di papa Marcello, a sei voci, fa parte della *Biblioteca musicale sacra* edita accuratamente dal Ricordi, e a Lipsia gli editori Breitkopf und Härtel raccolsero in sette volumi i mottetti di Palestrina.

(2) Volume primo della *Biblioteca scientifica internazionale*. Dumolard, Milano, 1875.

Giuseppe Zarlino

Se Palestrina fu detto il *principe della musica*, Giuseppe Zarlino di Chioggia si acquistò il nome di *famoso restauratore della musica in Italia.* I biografi trascurarono di notare l'epoca della nascita dello Zarlino; ma in un suo scritto sull'origine dei R. F. Cappuccini egli stesso lascia intravedere che questa avvenisse nel 1519. Ei s'istruì con passione nelle matematiche e nella musica, e verso il 1541 si trasferì a Venezia, ove l'arte musicale era tenuta in sommo onore; là meglio avrebbe potuto svolgere il suo ingegno e intrattenersi cogli eruditi.

Era maestro della cappella di San Marco quell'Adriano Willaert fiammingo, che allora godeva di grande rinomanza. Egli aveva promosso la formazione dei libri del canto-fermo eseguita da Ambrogio da Cremona a tal uopo stipendiato, aveva aumentato di molte voci la cantoria, aveva introdotto il coro spezzato, ossia la divisione dei cantori in più cori che si alternavano e si univano a vicenda, e, sebbene le sue melodie mancassero di una certa spontaneità, aveva arricchito la cappella di composizioni pregiate. Zarlino divenne suo scolaro ed amico, ed acquistò così quella pratica che ancora mancava alla sua grande dottrina.

Nel 1558 pubblicò le *Instituzioni harmoniche.* Questo libro rivelò il profondo sapere dello Zarlino, e fu il repertorio ove tutti i teorici attinsero le loro idee, e che tutti i maestri consultarono per ben due secoli (1). Nel 1565

(1) Dopo Guido d'Arezzo troviamo solamente sul cominciare del secolo XIV un altro autore che parli di musica. È questi il Marchetto da Padova che ci lasciò due trattati scritti con molta critica e dottrina per quell'età: il

eletto maestro di cappella di San Marco compose messe e mottetti tanto ammirati, che resero il suo nome celebre anche fuori di Venezia, e in occasione delle feste della Repubblica (nel 1771) per la vittoria di Lepanto scrisse canzoni che furono applaudite in tutta Italia. Nel medesimo anno diede alla luce una seconda opera, non di merito eguale alla prima, sulla teoria musicale, *Le dimostra-*

Pomarium e il *Lucidarium in arte musicae* dedicati al re Roberto di Napoli. Però le prime opere di qualche importanza sono quelle di Franchino Gaffurio nato a Lodi nel dì 14 gennaio 1451. Egli studiò la composizione sotto un monaco carmelitano ed insegnò successivamente la musica a Verona, a Genova, a Napoli ed a Lodi. Fu poi direttore d'una scuola fondata in Milano dal duca L. Sforza, e capo dei cantori di quella Metropolitana. Si occupò molto della teoria musicale e ne scrisse nelle opere seguenti: *Theoricum opus armonicae disciplinae,* Neapolis, 1480, Mediolani, 1492; *Practica musicae utriusque cantus,* Mediolani, 1496, Briscie, 1497, Venetiis, 1512; *Angelicum oc divinum opus musicae materna lingua scriptum,* Mediolani, 1508; *De harmonica musicorum instrumentorum opus,* Mediolani, 1518.

Giovanni Spataro, compositore e professore di musica bolognese, attaccò con critiche mordaci il Gaffurio per le sue opere, ma questi seppe difendersi vivacemente con un'apologia ed un epigramma in cui rammenta all'avversario il suo antico mestiere di far foderi di spada.

Gaffurio morì a Milano il 24 giugno 1522. Lo Spataro è autore di un *Tractato di musica,* Venezia, 1531. — Abbiamo di quel tempo anche varie opere di Aaron Pietro, nato verso il 1480, monaco dell'ordine dei crociferi di Firenze e canonico di Rimini. Fra tutte è notevole quella che ha per titolo *Il Toscanello de la Musica,* Vinegia, 1523, 1529. Le altre sono: *Libri tres de Institutione harmonica,* Bononie, 1516; *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato,* Vinegia, 1525; *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne,* Vinegia, 1545; *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze intorno al Canto Fermo et Figurato,* Milano, 15 ... Si rimarca in tutte queste opere una maniera curiosissima di esporre le dottrine musicali, e tale che non poteva idearla che un frate. Aaron mostra i principî della musica sopra tavole simili a quelle della legge, stringendone tutte le regole in dieci precetti principali in onore dei dieci comandamenti di Dio, ed in sei altri precetti secondarî che ricordano i comandamenti della chiesa. L'autore però è interessante perchè ci dà notizie sullo stato dell'arte in Italia nel secolo XVI.

zioni armoniche. Lo Zarlino vi assunse un tuono pedantesco, e la ingombrò di calcoli puerili. Questa forse fu l'origine delle dispute infruttuose che insorsero dappoi, e per così lungo tempo sulla musica degli antichi. Fu aspramente criticata da Vincenzo Galilei, padre dell'immortale Galileo, che godeva gran fama pel suo sapere in fatto di musica. Galilei stampò in Firenze il suo *Dialogo della musica antica e moderna in difesa contro Giuseppe Zarlino*, 1581. Ma non fu sua la vittoria, perchè lo Zarlino gli rispose con grande superiorità nei *Sopplimenti musicali nei quali si dichiarono molte cose contenute nei due primi volumi delle istituzioni, e dimostrazioni; et si risponde insieme alle loro calonnie. Venezia*, 1588. Galileo replicò l'anno seguente con un *Discorso intorno alle opere di Zarlino*, Firenze, 1589, in 8.°, ma quest' opuscolo non è che un accozzamento di ingiurie grossolane.

La morte di Zarlino avvenne nel 1590 secondo alcuni autori (1), secondo altri nel 1599.

Il Meyer e qualche altro autore dicono che lo Zarlino scrisse pel teatro l' *Orfeo*, una dì quelle composizioni musicali allora in voga (2) e che si possono considerare come i primi abbozzi del melodramma che si sviluppò completamente dopo qualche anno. Vogliono che quest'opera fosse accolta in Italia con tale applauso che quando il Mazzarino chiamò a Parigi (nel 1647) una compagnia di cantanti italiani per far gustare al re Luigi XIV quel genere di spettacoli, fu data la preferenza su altri lavori all'*Orfeo* dello Zarlino (3). Credo erronea tale notizia.

---

(1) Fra questi v'è il Paloschi.

(2) La musica accompagnava le tragedie nei cori, e le commedie nei prologhi e negli intermezzi che si frammettevano. Questi intermezzi sul principio erano madrigali cantati a più voci, ora allusivi all'argomento della favola, ora di sentimento diverso. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*.

(3) Secondo altri autori i musicisti italiani avrebbero eseguito l' *Orfeo* di Monteverde.

Tutte le opere dello Zarlino furono raccolte a Venezia in quattro volumi in foglio nel 1589. Alcuni esemplari portano la data del 1602 solo perchè ne fu cangiato il frontispizio. Il quarto volume contiene gli scritti che non riguardano la musica; tra questi ve n'è uno di curioso: *Discorso intorno al vero anno ed al vero giorno nel quale fu croccfisso nostro Signor Gesù Cristo.* Due altri ci danno a vedere come lo Zarlino abbia avuto inclinazione anche per le matematiche; essi sono: *De vera anni forma, sive de recta ejus emendatione*, e *Risoluzione di alcuni dubbi sopra la correzione dell' anno fatta da papa Gregorio XIII.* Il padre Martini nella sua *Storia della musica* parla d'un manoscritto dello Zarlino di sua proprietà, e che poi passò nella Biblioteca dell' Istituto di Bologna: *Trattato che la quarta e la quinta sono mezzane tra le consonanze perfette et imperfette.*

Le istituzioni armoniche furono tradotte in francese da Maistre Jehan Lefort, in olandese dall'organista Gian Pietro Svvaeling allievo di Zarlino, ed in tedesco da Giovanni Gaspare Trost.

Zarlino nelle sue opere ricorda spesso un *Trattato generale sulla musica* in 25 libri, ch'egli aveva condotto a termine e che stava per pubblicare sotto il titolo *Il Melopeo.* Tale trattato non si vide mai. Ma a Napoli nel 1613 comparve *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica* (in 25 libri) di Domenico Pietro Cerone. Era costui un prete da Bergamo, nato nel 1566, cappellano dei re di Spagna, e poi cantore della cappella reale di Napoli. Avea pubblicato le *Regole del canto fermo* (Napoli, 1609) opera debolissima nella quale egli non aveva fatto che affastellare le norme più comuni sparse da più di un secolo in moltissimi libri. Nel *Melopeo* invece si trovano cose eccellenti specialmente riguardo al canto-fermo, al contrappunto, alla fuga ed ai canoni. Quanto concerne gl' intervalli, i

tempi, i modi, ecc., vi è spiegato con molta chiarezza ed in modo migliore d'ogni altro trattato. Vi è unico difetto la prolissità. Tale è la differenza di merito in questi due lavori, che si dura fatica a persuadersi che sieno fattura dello stesso scrittore. È piuttosto probabile cha il Cerone, venuto in possesso in qualche modo del manoscritto dello Zarlino, abbia tratto profitto della morte dell'autore per pubblicare sfacciatamente come opera propria il *Melopeo* tradotto in spagnuolo. A meglio nascondere il plagio avrebbe poi fatto passare l'edizione in Spagna, ove difatti si trova meno raramente che in Italia.

Il dottissimo Zarlino rese pure un importante servigio alla storia dell'arte musicale. Egli incoraggiò Gogavino de Grave ad intraprendere la traduzione latina dei trattati di Aristossene e di Tolomeo sulla musica, e lo aiutò nell'interpretazione del testo. Tale traduzione, edita a Venezia nel 1562, oggidì piuttosto rara, contiene anche due frammenti di Aristotele ed i Commenti di Porfirio sulla musica.

Luca Marenzio

La canzone inventata dai menestrelli nel semplificarsi della musica polifonica, si era svolta nelle maggiolate, nei canti carnascialeschi, nelle villanelle e nei madrigali. Era questa la musica profana che si distingueva dalla ecclesiastica per una maggior libertà di armonia e di modulazioni; però era sempre stretta dalle pastoie della scuola fiamminga. Si scrivevano madrigali sul canzoniere del Petrarca, sul poema di Dante, ecc., ad una

o più voci, con accompagnamento di liuto o di viole; ma lo stile ne era un po' rozzo e la fattura complicata. Vi dominava troppo la scienza. Era necessario rendere popolare questo genere di composizioni, ed a ciò provvide Luca Marenzio.

Marenzio sortì i natali da povera famiglia verso la metà del secolo XVI a Coccaglio, in sul bresciano. L'arciprete del suo paese, Andrea Masetto, lo avviava nello studio delle lettere, quando, avendo scorto in lui una bellissima voce ed un singolare talento per la musica, pensò di affidarlo a Giovanni Contini, maestro di cappella del Duomo di Brescia e buon compositore, perchè lo coltivasse nella sua arte. Diretto dal Contini il giovane Luca fece mirabili progressi nel canto e nel contrappunto.

Quando si diede alla composizione il genere a cui maggiormente inclinava fu quello dei madrigali, e vi riuscì in guisa che i suoi contemporanei lo chiamavano *il loro cigno più dolce*. La sua musica divenne popolarissima, e gli stessi maestri in voga vollero pubblicare raccolte di madrigali, studiandosi di seguirlo nella via da lui così brillantemente battuta. Ciò prova quanto opportunamente il genio di Marenzio abbia saputo trovare il vero stile madrigalesco.

La fama del merito di Marenzio come cantore e come compositore passò le Alpi. Gli pervennero splendide offerte da diversi principi stranieri che cercavano di attirarlo alla loro corte, ed egli cedette a quelle del re di Polonia. Al suo arrivo in quel paese tutti lo accolsero con grandi dimostrazioni di stima, gli fu assegnato uno stipendio di mille scudi e lo si creò cavaliere. Ma non potè farvi lunga dimora, perchè la sua delicata complessione mal si adattava al clima troppo rigoroso.

Ritornò in Italia, rivide il suo villaggio, e poco dopo partì per Roma ove assunse le funzioni di maestro di cappella del cardinale d'Este. Passò poi nella stessa qualità

presso il cardinale Aldobrandini nipote di Clemente VIII. Venne ammesso anche fra i cantori della cappella pontificia.

Morì in tutto il vigore dell'età a Roma il 22 agosto 1599 e fu sepolto in San Lorenzo in Lucina.

Marenzio scrittore fecondissimo fu molto abile anche nella musica di chiesa, però tutti gli autori concordano nel dire che egli portò la musica madrigalesca al più alto grado di perfezione. I suoi canti si distinguono per ricchezza ed elezione di pensieri, per una melodia dolce e gradevole, per la grande naturalezza colla quale egli fece uso degli artifizî del contrappunto e per la mirabile distribuzione delle parti. Egli ebbe la massima cura per l'espressione delle parole e dei sentimenti poetici.

Abbiamo del Marenzio:

a. Nove libri di madrigali a 5 voci editi a Venezia da Angelo Gardano negli anni 1580, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 1594 e 95 I primi sette furono ristampati in un solo libro da Pietro Phalesio in Anversa nel 1593;
b. Sei libri di madrigali a 6 voci negli anni 1582, 84, 85, 87, 1591 e 1609, Venezia;
c. Sette madrigali a 3 voci, Venezia, per Alessandro Vincenti alla Pigna;
d. Madrigali a 5 voci, per lo stesso;
e. » a 4 voci, 1608;
f. » a 6 voci;
g. Due libri di mottetti per tutte le feste dell'anno, a 4 voci, 1588, 1592;
h. Sei canzonette per liuto, Venezia, Vincenti;
i. Canzonette a 3 voci, Venezia, Gardano;
l. Cinque libri di villanelle alla napoletana, Venezia, 1584, 86, 1592 e 1609;
m. Compl. et Antiphon. a 6 voci, Venezia, 1595.

Gregorio Allegri

Verso il 1560 venne alla luce in Roma Gregorio Allegri che rese illustre anche nell'arte della musica il nome della sua famiglia già fatto immortale nella pittura da Antonio da Coreggio. Poco si può dire sulla sua vita. Gli fu maestro il Nanini, e, ordinato prete, ottenne un beneficio a Fermo coll'uffizio di cantore e compositore di quella cattedrale. I mottetti ed i concerti che ivi scrisse lo fecero conoscere maestro di vaglia, sì che nel 1629 ebbe da Urbano VIII la nomina a cappellano cantore della cappella pontificia. La morte lo colpiva vecchio centenario ai 18 febbraio 1662. Fu buono e pietoso; visitava le prigioni per esercitarvi opere di carità.

Allegri lasciò mottetti, lamentazioni, improperî e concerti, ma l'opera che lo rese celebre fu un *Miserere* a due cori, l'uno a quattro voci, l'altro a cinque, che veniva eseguito durante la settimana santa nella cappella Sestina. La corte di Roma teneva in tale pregio questa composizione che volle rimanesse sua esclusiva proprietà; a tale scopo decretò la scomunica a chiunque osasse prenderne copia. Mozart però nel 1770 infranse l'ordine senza incorrere nella grave pena minacciata, perchè fu colpito da tanta ammirazione per quella musica che seppe scriverla a memoria in guisa conforme al manoscritto. Si cedette allora dall'eccessiva gelosia: l'anno dopo il *Miserere* fu inciso a Londra e nel 1773 il papa lo mandava in dono al re Giorgio III.

Clément così parla nei *Musicisti celebri* del capolavoro dell'Allegri: « Malgré sa facture simple, ce morceau n'en est pas moins un des plus originaux de l'époque où il

parut, grâce à l'accent de tristesse profonde qui y domine, à l'excellente ordonnance des voix, et à la parfaite conformité de l'expression musicale avec le sens du texte. Si l'on veut en apprécier complétement les beautés, ce n'est pas dans un lieu profane qu'il faut l'entendre. Il serait écouté froidement dans une salle de concert; c'est une église et le temps même de la semaine sainte qui conviennent à l'udition de ce chef-d'œuvre. »

Il *Miserere* di Allegri fa parte della raccolta dei classici pubblicata da Choron nel 1810.

P.e Lodovico Grossi Viadana

I lavori dei musicisti dei secoli XV e XVI avevano fatto nascere il sentimento della tonalità, ma ci voleva un uomo di genio che sapesse fissare sopra solida base la conquista fatta, e questi fu il padre Lodovico Grossi Viadana.

Egli nacque nel 1564 in Viadana, castello e borgata del mantovano, nella nobile ed antica famiglia Grossi. Cominciò giovanissimo i suoi studî musicali in Bologna presso il celebre Costanzo Porta, minor conventuale da Cremona. Verso il suo trentesimo anno professò nell'ordine dei Minori Osservanti di San Francesco in Viadana, ed allora lasciò il nome di famiglia, secondo la regola monastica, per chiamarsi solamente con quello del luogo natale. Tutte le sue opere, anche le prime canzonette che pubblicò a Venezia nel 1589 avanti la solenne professione di fede, sono segnate col nome da lui assunto in religione, Lodo-

vico Viadana. Passava lo stesso anno a Mantova nel convento del suo ordine, eletto dal vescovo Francesco Gonzaga maestro di cappella del Duomo ed istruttore gratuito dei chierici mantovani nel canto-fermò. Nei quindici anni durante i quali occupò questo posto, intraprese un viaggio a Venezia per curarvi l'edizione di alcune sue opere, ed uno a Roma circa il 1597. Quivi fece l'invenzione del basso continuo e lo applicò per la prima volta alla sua opera: *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quattro voci con il Basso continuo per sonar nell' organo. Nova inventione comoda per ogni sorte di Cantori et per gli Organisti di Lodovico Viadana.* Opera duodecima. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1603, in 4.°

Il basso continuo, affidato agli stromenti, doveva legare tra loro le parti cantanti interrotte spesso da pause. Differente dalla parte più bassa del canto, ma scelto dalle diverse armonie per conservare il carattere del pezzo, procedeva melodicamente senza lasciar interruzione nelle frasi, sosteneva i cantanti nell'intonazione, e facilitava all'organista l'accompagnamento. Viadana, nell'*avviso* premesso alla sua opera, spiega agli organisti come avrebbero dovuto eseguire il basso continuo, come applicarvi le armonie convenienti alle tendenze diatoniche del pezzo, come regolarsi nelle cadenze, nelle fughe, ecc.; raccomanda di aver cura di non coprire o confondere i cantanti con ornamenti fuori di proposito e di non dimenticare gli accidenti da lui segnati diligentemente al loro posto.

L'ingegnosa invenzione del Viadana si diffuse ben presto in Italia e nell'Europa, e fu rapidamente applicata ad ogni genere di musica. Da questo momento comincia l'accompagnamento, cioè l'arte di sostenere le voci con disegni ritmici e melodici appropriati alla melodia, da questo momento comincia a svilupparsi la moderna istromentazione.

Non si sa perchè il Viadana abbia lasciato, nel 1609,

Mantova per andarsene a Concordia; allora egli godeva di grande rinomanza ed è certo che molte città dovevano ambire di possederlo, ma forse sarà stato spinto a mutar sede dal bisogno di cercar uomini nuovi e cose nuove. Lo troviamo tre anni dopo maestro di cappella a Fano; ma non vi rimase a lungo, e pare che da allora non occupasse altro posto stabile. Si crede che se ne ritornasse a Viadana, da dove sarebbesi frequentemente recato a Bologna ed a Venezia per l'edizione delle ultime sue opere.

Morì ottantenne a Gualtieri, nel territorio di Guastalla, fra i suoi confratelli il 2 maggio 1645.

Il padre Viadana non è solamente celebre per l'invenzione del basso continuo, ma altresì come compositore in ogni genere di musica. Il Fétis trova che il suo stile melodico ha una superiorità incontestabile sopra quello degli scrittori di quell'epoca. L'erudito arciprete Antonio Parazzi, che pubblicò coi tipi Ricordi una interessantissima monografia sul Viadana, dice ch'egli *battendo la via del Palestrina cercò di accalorare gli effetti di questo incomparabile maestro con l'accompagnamento istromentale, cosa che il Palestrina non avea fatto.* Continua osservando l'impressione favorevole che lasciano i suoi canti armonizzati: « pare « udire l'armonioso concerto d'un organo soave toccato da « mano maestra, tanto è fuso, legato, profondo, spontaneo « il tutto; ogni nota appalesa nel Viadana una cognizione « piena de' principî dell'arte e dei mezzi che questa fornisce; « una veduta comprensiva di tutto il soggetto che contiene « e sviluppa; una scelta opportuna de' pensieri varî ridotti « a unità, senza di che lo stesso genio si perde, consi- « stendo la bellezza d'un'opera d'arte qualsiasi nel *ponere « totum* d'Orazio. »

Le numerosissime edizioni delle opere del Viadana mostrano in quale stima lo avessero i suoi contemporanei. Molti dei pezzi ch'egli noncurante lasciava qua e là erano

raccolti e pubblicati da altri maestri, forse suoi allievi. — Ci rimangono moltissime composizioni musicali del Viadana; il Parazzi ce ne dà un elenco cronologico che ne comprende trentatrè. Eccolo:

1. Canzonette a 4 voci di Lodovico Viadana con un dialogo a 8 di Ninfe e Pastori et un'aria di Canzon francese per sonare. Venezia, 1590, Riccardo Amadino, in 4. Dedicata ad Alessandro Pico della Mirandola.
2. Madrigali a 4 voci di L. V. Venezia, 1591, presso il suddetto, in 4.
3. Madrigali a 6 voci, Op. V di L. V. Venezia, 1593, presso il suddetto, in 4.
4. Canzonette a 3 voci di L. V. Maestro di cappella del duomo di Mantova. Venezia, 1594, presso il suddetto, in 4.
5. Vespertina omnium solemnitatum psalmodia iuxta ritum Sacrosanctae atque orthodoxae Ecclesiae Romanae cum quinque vocibus, auctore L. V. in ecclesia cathedrali Mantuae Musicae Magistro. Venetiis, apud Jacobum Vincentium, 1595, in 4. La stessa Nunc recens in hac septima aeditione additus est Bassus continuus pro organo.
6. Ludovici Viadanae Eccl. Cath. Mantuae Mus. Praef. Missarum cum quattuor vocibus nunc primum in lucem editus liber primus. Venetiis, apud Jacobum Vincentium, 1596, 1601, 1604, 1612, 1620, in 4. Dedicata a Fra Franc. Gonzaga vescovo di Mantova.
7. Completorium Romanorum octonis vocibus infractis decantandum. Auctore L. V. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum, 1597, in 4. Dedicata a D. Marco Cornelio, vescovo di Padova.
8. Il primo libro dei Salmi a 5 voci. Venezia, 1597, 1601, in 4.

9. L. V. eccl. cath. Mantuae Mus. Praefecti, Motecta festorum totius anni, octonis vocibus. Opera X. Venetiis, apud R. Amandinum, 1597, in 4.
10. Salmi e magnificat a 4 voci di L. V. Venezia, Giacomo Vincenzi, 1598, in 4; Francfort, 1612, in 4.
11. Officium defunctorum etc. quattuor paribus vocibus decantandum, Nunc primum ita musice dispositum et in lucem editum a L. V. Opera undecima. Venetiis, apud Jacobum Vincentium, 1600, in 4. Dedicata al P. D. Daniele Quistello. Ristampata presso il medesimo editore nel 1616, omessi il II e III notturno, e i cinque Salmi delle Laudi.
12. Il II libro dei Salmi a 5 voci. Venezia, Vincenzi, 1601, in 4.
13. Psalmi vespertini octonis vocibus concinnandi. Venetiis, apud Vincentium, 1602, 1664, in 4.
14. Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quattro voci con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova inventione, ecc. Opera duodecima. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1603, in 4.
15. Nel 1605 fu fatta la IV edizione dell' opera suddetta presso il medesimo Vincenti di Venezia. Un'altra edizione del 1620, a cura dell'autore, contiene l'istruzione pei cantori e pegli organisti in tre lingue.
16. Lud. Viad. Psalmi omnes qui a S. Rom. Eccl. in solemn. ad Vesperas decantari solent. Cum duobus Magnificat tum viva voce, tum omni instrumentorum genere, cantatu commodissimi. Cum quinque vocibus nunc primum in lucem editi. Liber secundus. Op. tredicesima. Venetiis, apud J. Vincentium, 1604, 1607, 1612, 1613, 1615, in 4. Dedicata al R. P. Orazio Stiviano.
17. Officium ac Missa defunctorum quinque vocibus decantandum. Op. XV. Venetiis, apud J. Vincentium, 1604, in 4. Dedicata al R. P. Giovanni Armio.

18. Messa concertata per una, due o tre voci con il Basso cont. per l'Organo. Venezia, Vincenti, 1605, in 4.
19. Completorium romanum octo vocibus decantandum, liber secundus. Op. XVI. Venetiis, apud Vincentium, 1606, in 4. Dedicata a Fulvio Gonzaga.
20. Litanie che si cantano nella Santa Casa di Loreto et nelle chiese di Roma ogni sabbato et feste della Madonna, a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8 et a 12 voci. Di L. V. Nuovamente ristampate et corrette. Op. XIV. Venezia, Vincenti, 1607, 1613, in 4.
21. Concerti ecclesiastici a 1, a 2, a 3 et a 4 voci con il Basso cont. per sonar nell'Organo di L. V. raccolti da Fra Danielle da Perugia Minore Osservante. Op. XVII. Venezia, Vincenti, 1607, in 4.
22. Concerti sacri a 2 voci col Basso cont. per l' Organo. Venezia, Vincenti, 1608, in 4.
23. Compl. rom. quaternis vocibus decantandum, una cum Basso cont. pro Organo. Liber primus. Op. XXI. Venetiis, apud Jacobum Vincentium, 1609, in 4.
24. Responsoria ad Lament. Hieremiae proph. etc. cum quatuor voc., auct. L. V. etc. Lib. primus etc. Opera XXIII. Venetiis, apud Vincentium, 1609, in 4. Dedicata Admodum Ill. ac Rev. D. Alberto de Nobilibus Sanctissimi D. N. Cubiculario.
25. Vesperi et Magnificat a quattro et cinque voci. Venezia, Vincenti, 1609, in 4. Fétis crede che questa raccolta abbia fornito gli elementi della collezione: Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum duobus magnificat et falsis bordonis, cum 5 vocibus. Francfort sul Meno, 1610, in 4. Parte fu riprodotta in altra raccolta, Francfort, 1615, in 4.
26. Salmi a quattro voci pari col Basso cont. per l' Organo, ecc. con due magnificat di L. V. Op. XX. Venezia, Vincenti, 1610, in 4.

27. Lament. Hieremiae proph. etc. quatuor paribus vocibus, auctore L. V. in eccl. cath. Concordiensi Music. Praefecto, in hac secunda aedit. iterum impressae. Op. XXII. Venetiis, apud Vincentium, 1610, in 4.
28. Sinfonie musicali a 8 voci di L. V. commode per concertare con ogni sorta di stromenti. Con il Basso cont. per l' Organo. Op. XVIII. Venetia, Vincenti, 1610, in 4. Dedicata dal tip. all'arciduca d'Austria.
29. Il terzo libro de' Concerti ecclesiastici a 2, a 3 et a 4 voci con il Basso per sonar nell'Organo di L. V. Maestro di capp. nella Catt. di Concordia. Nuovamente ristamp. Op. XXIV. Venetia, Vincenti, 1611, in 4.
30. Salmi a 4 chori etc. con il Basso cont. di L. V. Maestro di capp. del duomo di Fano. Op. XXVII. Nuov. composta et data in luce. Venetia, Vincenti, 1612, in 4.
31. Falsi bordoni a 4 voci, con i Sicut erat a 8, et il Te Deum e Salve Regina a 8. Con il Basso cont. per l'Org. di L. V. Maestro di capp. di Fano. Op. XXVIII. Romae, 1612, apud Jo. Baptistam Roblectum. Dedicata Admodum rev. patri F. Benedicto Cinquanta Mediolanensis Provinciae Patri Theologo et concionatori probatissimo.
32. Ventiquattro Credo a canto fermo, ecc. Venetia, Bartholomeo Magni, 1619, in fogl.
33. Missa defunctorum tribus vocibus: a L. V. primum edita: nunc iterum typis data ab Antonio de Caldanis et ab eodem Rev. Dom. Thomae Corradino Reggioli Archipr. dig. dicata. Bononie, 1667, in 4.

Opere del Viadana citate dal Fétis:

1. Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur una cum Basso continuo ad organum applicato. Francfort, 1612, in 4.

2. Opera omnia sacrorum concentuum 1, 2, 3 et 4 vocum. cum Basso cont. et generali organo applicato, novaque inventione pro sorte cantorum et organistarum accomodato. Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis instructione, latine, italice et germanice. Francfort, 1620, in 4.

Di quest'ultima opera Lavoix nell'*Histoire de l'instrumentation* (Paris, Firmin-Didot, 1878), dice che la prima edizione è del 1600, che fu ristampata nel 1609, e ch'egli ebbe sott'occhio un'edizione fatta a Francoforte nel 1626. Secondo il Lavoix sarebbe in quest'opera che il Viadana avrebbe spiegato per la prima volta il suo sistema del Basso continuo.

Il padre Lodovico Grossi da Viadana non fu dimenticato dai posteri. Nella chiesa del castello di Viadana gli venne eretto, nel 1867, dai discendenti della sua famiglia un monumento coll' epigrafe:

A
Lodovico Grossi Viadana
Tra i minori osservanti cognominato
Lodovico da Viadana
Maestro di cappella del Duomo di Mantova
Dal 1594 al 1608
Delizia de' contemporanei
Per musicali creazioni
Più volte impresse anche oltr'alpe
Autore del Basso continuo
Ispiratogli dal genio dell'arte in Roma
I fratelli Vigna
Dott. Girolamo, Ing. Carlo, Dott. Cesare
Eredi della famiglia Grossi
Al celebre loro ascendente
Morto ottuagenario in Gualtieri
Verso la metà del secolo XVII
Pongono questa lapide
1867.

Dieci anni dopo (14 ottobre 1877) sotto la loggia del palazzo comunale di Viadana si inaugurava il monumento, opera dei fratelli Monti di Cremona, decretatogli dalla sua città nativa per eternare la memoria del celebre musicista.

Le sembianze del Viadana ci furono conservate da due ritratti ad olio; l'uno è tenuto gelosamente dai frati del convento di Viadana, l'altro donato dagli eredi della famiglia Grossi alla chiesa maggiore plebana del castello di Viadana, vi sta esposto nella sacristia. In questo il maestro è presentato in abito monastico, con aria ispirata e con un foglio di canto figurato nella mano sinistra. Il dipinto porta in un angolo a grandi lettere: Aetatis suae, an. XXXII.

Claudio Monteverde

Nel secolo XVI e specialmente nella sua seconda metà si usava unire la musica alla tragedia con intermezzi, con cori e con madrigali ad una o più voci. Tali divertimenti, veri abbozzi del melodramma, non erano spettacoli pubblici, ma si davano nelle corti dei principi italiani (1) od in private riunioni d'amatori. Fra queste ultime

(1) I Medici, gli Sforzeschi, gli Estensi, i Gonzaga, gli Scaligeri, ecc., tenevano nelle loro corti orchestre numerose. Bottrigari Ercole (1531-1612), nobile bolognese scienziato, musicista e poeta, ci lasciò nella sua opera *Il desiderio, ovvero dei concerti di varî strumenti musicali. Dialogo. Venezia,* 1594; *Bologna*, 1599; *Milano,* 1601, interessanti dettagli sull' orchestra del Duca di Ferrara, una delle migliori d'Italia. Questo principe avea fatto di Ferrara

ebbe massima importanza per il progresso dell' arte musicale l' accademia di eruditi gentiluomini toscani che radunavansi in casa di Giovanni Bardi conte del Vernio in Firenze. Principali membri ne erano il Mei, il Doni, Giacomo Corsi, lo Strozzi, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri. Essi crearono l'opera in musica. Precursori nella parte teorica furono il Galilei, Pietro Strozzi, il Corsi, Giovanni Bardi e Girolamo Mei, che si applicarono ad illustrare la musica greca, e ad analizzare quei principî filosofici che formano l' estetica della musica; il Caccini, il Peri ed il Rinuccini studiarono la maniera di accomodar bene la musica alle parole imitando l' antico recitativo delle tragedie dei greci. Primo frutto dei loro studî fu la *Dafne*, poesia del Rinuccini, musicata dal Peri e dal Caccini. Si rappresentò in casa del Corsi l' anno 1594 o 1597. Questo primo tentativo ebbe molto successo e fu accolto con trasporto. Gli autori ed i loro amici eseguivano l' opera; un clavicembalo, una viola da gamba, un'arpa ed un liuto, formavano l'accompagnamento ad una specie di recitativo, senza arie, d'un'originalità molto spiccata. Anche con maggior fortuna si diede l' *Euridice* il 6 ottobre 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV. L'*Euridice* è la prima opera in musica rappresentata pubblicamente. Ottavio Rinuccini con buon gusto e molto discernimento aveva scritto la poesia, la

un vero centro musicale. Radunava nella sua corte i migliori cantanti italiani e stranieri, ed i più abili suonatori di flauto, di trombone, di viola, di liuto, di citara, di arpa e di clavicembalo. Dirigeva la musica il suo maestro di cappella Fiorino, e il duca stesso presiedeva spesse volte alle prove numerose, e vi dava savî consigli. Egli aveva anche formato nel suo palazzo un museo d' istromenti antichi, e di quelli che presentavano un interesse scientifico. La duchessa, dotata della stessa inclinazione artistica del marito, aveva la sua orchestra particolare composta di dame, che eseguivano, al dire del Bottrigari, concerti con un'accuratezza ammirabile.

musica era del Peri (1). La novità dell'invenzione, la fama dei compositori, l'esattezza dell'esecuzione concorsero al buon esito dello spettacolo: il primo melodramma fu accolto col massimo plauso, e colla massima ammirazione. L'*Euridice* non era certo una cosa perfetta. Per una malintesa imitazione delle tragedie greche si aveva diviso il dramma in cinque lunghi atti, cosicchè molte scene languivano; quattro stromenti — un clavicembalo, un chitarrone, una lira ed una tiorba — accompagnavano dietro le quinte il canto, che non era l'antico recitativo dei greci, che cercavano gli autori, ma piuttosto si avvicinava al genere madrigalesco; mancava l'effetto nei cori perchè, scritti a quattro e cinque parti reali, erano troppo complicati per il teatro (2). Ma ad ogni modo erasi aperto un vasto campo alla musica: il dramma lirico. Il primo che ne trasse profitto fu Claudio Monteverde.

Monteverde nacque a Cremona nel 1568. Privo di beni di fortuna entrò giovanetto come suonator di viola nell'orchestra del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga. Apprese il contrappunto da Marco Antonio Ingegneri, maestro della cappella ducale, ma più che alle lezioni dell'Ingegneri egli deve la sua fama al genio creatore di cui era dotato. Suo primo lavoro fu una raccolta di canzonette a tre voci, (Venezia, 1584); pubblicava poi diversi libri di madrigali che richiamarono sopra di lui l'attenzione degli intelligenti. Dopo un viaggio a Roma succedette, nel 1603, al suo maestro nella direzione della cappella del duca di Mantova.

Nel 1607 si rappresentò in quel teatro di corte il primo

(1) Arteaga, op., cit., dice che alcune arie bellissime furono composte da Jacopo Corsi, e che nella parte di Euridice e nei cori vi ebbe mano il Caccini.

(2) Nella Marciana esiste un esemplare dell'*Euridice* col titolo: *L'Euridice*, composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini Romano, Firenze 1600, per il Marescotti.

dramma lirico del Monteverde, l'*Orfeo*, opera che, sebbene fatta sul modello dell'*Euridice* del Peri, palesava nel suo autore una inclinazione speciale per quel genere di lavori. Egli aveva aumentato l'orchestra di stromenti diversi per poter colorire variamente le situazioni ed il carattere dei personaggi; vi impiegò molti violini e viole, un contrabasso, due arpe, due tiorbe, due organi di legno, una regale, due flauti ottavini, due clavicembali, quattro trombe, due cornetti e cinque tromboni. Con molto buon gusto seppe trarre senza esagerazione effetti varî da questi stromenti secondo lo richiedeva la situazione drammatica della scena. L'anno seguente ai 28 di maggio apparve un nuovo lavoro del Monteverde, l'*Arianna*, tragedia del Rinuccini, data in occasione delle feste per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia. Vi si notò un soliloquo in cui Arianna lamentavasi dell'abbandono di Giasone, pezzo scritto con tanta espressione drammatica che passò per lungo tempo come il capo d'opera dell'arte in quel genere.

Nell'agosto del 1613 il Monteverde lasciò la corte del Gonzaga per andarsene a Venezia, chiamatovi con offerte seducenti a maestro di cappella dai procuratori della cattedrale di San Marco. Lo si trattò con distinzione, per invogliare il celebre compositore a rimanere sempre in quel posto, come di fatti avvenne. Egli ebbe un indennizzo per le spese di viaggio, ed un lauto stipendio (300 ducati, poi 400) e riceveva di più continui doni. La scelta dei patroni di San Marco fece tacere coloro che capitanati dal bolognese Artusi accusavano il Monteverde di essere scorretto nelle sue composizioni, e che dicevano non comprendere affatto le innovazioni ch'egli introduceva nell'armonia. Monteverde diffatti non era corretto nelle sue opere, ma vi seppe usare con molto accorgimento gli accordi dissonanti, ed anzi ne passa per l'inventore.

Si vuole da qualcuno che Monteverde dopo la morte della moglie si sia fatto prete, ma ad ogni modo egli non rinunziò all'arte profana. In occasioni straordinarie si ricorreva da ogni parte al suo talento. Nel 1617 il duca di Parma lo vuole alla sua corte, e il Monteverde vi scrive quattro intermezzi per gli *Amori di Diana ed Endimione;* Bologna, che un tempo avea fatto eco alle critiche dell'Artusi, lo chiama fra le sue mura nel 1620, e gli rende i più grandi onori; egli fa eseguire nel 1621 a Firenze una *Messa da Requiem* ed un *De profundis* pei funerali di Cosimo II de' Medici; ritorna a Parma nel 1627 e vi compone cinque intermezzi per la *Didone* e per *Bradamante;* nel 1629 scrive una cantata, *Il rosaio fiorito*, per la città di Rovigo.

L'anno dopo, in occasione delle nozze Mocenigo-Giustinian, Monteverde fece eseguire nel palazzo Mocenigo una nuova sua opera, *Proserpina rapita*, poesia di Giulio Strozzi. La rappresentazione riuscì completamente sotto tutti i rapporti; fu un vero avvenimento artistico, perchè dallo splendido esito di essa nacque l'idea di dare pubblicamente questo genere di divertimenti usato fino allora solo nelle corti, o nei palazzi dei grandi. Ciò era necessario per lo sviluppo e per il perfezionamento del melodramma.

Monteverde sebbene in età avanzata diede varî lavori ai teatri di Venezia: l'autunno del 1639 nel teatro di San Giovanni e Paolo si rappresentò il suo *Adone*, tragedia di Paolo Vendramino, mentre a San Moisè si dava l'*Arianna*, che si replicava l'anno dopo; nel 1641 comparvero *Le nozze di Enea con Lavinia* su poesia di Giacomo Badoaro a San Giovanni e Paolo, e *Il ritorno d'Ulisse in patria* su poesia dello stesso a San Cassiano. Ultima sua opera fu *L'incoronazione di Poppea* su poesia di Francesco Busenello che fu messa in scena a San Giovanni e Paolo l'autunno del 1642. In sul principio dell'anno seguente Monteverde moriva in età di settantacinque anni.

Monteverde scrisse molta musica sacra, molti madrigali e canzoni; ma principale suo merito si è quello di essere stato il propagatore dell'arte lirica, ed anche di aver primo scosso il giogo delle regole scolastiche, tanto ristrette che inceppavano il genio.

Girolamo Frescobaldi

La musica istromentale che osava appena allontanarsi dall'accompagnamento delle voci visse di vita propria e fece immensi progressi con Frescobaldi Girolamo. Nato a Ferrara nel 1587 egli ebbe lezioni di musica dal suo concittadino Francesco Milleville. In giovane età destava entusiasmo colla bellezza della sua voce, ed a vent' anni si era già assicurata la fama di organista eminente.

Viaggiò allora qualche tempo nelle Fiandre, e vi diede alla luce la sua prima opera, una raccolta di madrigali a cinque voci, Anversa 1608. Lo stesso anno pubblicò a Milano le sue Fantasie a due, a tre ed a quattro voci.

Quando nel 1614 fu eletto organista di San Pietro in Roma, godeva di tale rinomanza che ben trentamila persone si affollarono nella chiesa per udirvi quell'organo toccato la prima volta dalla sua mano maestra. Non lasciò Roma che una sola volta, nel 1630, per recarsi a Firenze. Mancano dettagli sulla sua vita; si crede morisse verso la metà del secolo.

Ma il suo nome è reso immortale dalle sue opere. Egli applicò alla musica istromentale, nell' organo e nel clavi-

cembalo, le scoperte armoniche che Monteverde aveva introdotto nella drammatica; trattò con maestria la fuga, e fece progredire rapidamente questo genere di composizione così bene adatto all'organo ed alla musica sacra; primo ideò pezzi musicali per il clavicembalo, e ne scrisse con tale finezza di gusto che si ammirano ancora ai nostri giorni.

Si ha del Frescobaldi le celebri Toccate edite dal 1615 al 1637; i Capricci, le Canzoni francesi e i Ricercari pubblicati a Venezia nel 1642; e molti pezzi di musica da chiesa: *Magnificat*, *Inni*, ecc. Scrisse anche per il clavicembalo alcune Gagliarde e Correnti d'uno stile piuttosto difficile per l'esecuzione, ciò che fa supporre molta abilità negli artisti di quell'epoca.

Giambattista Doni

Giambattista Doni, patrizio fiorentino, nato nel 1593, fu elegante e dotto scrittore di cose musicali. Ei cominciò gli studî a Bologna e li compì presso i gesuiti in Roma, segnalandosi fra i suoi condiscepoli pel suo talento. Destinato al foro da suo padre, nel 1613 andò a Bourges (in Francia) per apprendere il diritto nella scuola famosa di Cujaccio, e vi restò cinque anni coltivando nello stesso tempo la letteratura antica, la filosofia, la storia, le scienze naturali e la musica. Ottenne poi la laurea nell'Università di Pisa, ove studiò pure le lingue orientali.

Non gli riusciva affatto geniale la professione alla quale era per darsi, quando il Cardinale Ottavio Corsini, legato

in Francia, gli propose di condurlo seco a Parigi; il Doni accettò con piacere l'offerta, e passò un anno in quella capitale, occupato solo a visitare le biblioteche, ed a frequentare i dotti di tutti i partiti, non cercando che la scienza. Ritornò a Firenze nel 1622 per affari di famiglia, ed allora attese con ardore allo studio delle antichità, che divenne sua passione dominante.

Quando nel 1623 Urbano VIII ascese al papato, il Cardinale nipote Francesco Barberini chiamò Doni a Roma, e gli diede alloggio nel suo palazzo. Il Doni, per far cosa gradita al suo ospite che amava assai l'arte musicale, scrisse alcune erudite dissertazioni sulla musica che accompagnava presso gli antichi le rappresentazioni teatrali. Nessuno poteva riuscire nell'argomento meglio di lui, che vi aveva fatto studî profondi.

Nel 1625 il Barberini andò in Francia col titolo di legato, e il Doni ve lo accompagnava, lieto di poter rivedere gli amici; lo seguì poi in Ispagna per aver cognizione anche delle biblioteche di quel paese. Di ritorno a Roma principiò parecchie opere su varie e curiose questioni d'antichità.

Nelle sue ricerche sugli strumenti degli antichi, il Doni si era occupato in ispecialità della lira, e credè di averne trovato la forma e le proporzioni. Ne fece costruire una secondo le sue idee, e la dedicò al papa Urbano VIII chiamandola dal suo nome Lyra Barberina. Vi unì una dissertazione in quattordici capitoli nei quali spiega tutte le parti della lira antica, e prova di averle riprodotte tutte nel suo stromento. Su di esso egli suonava musica composta nel genere degli antichi.

Il Doni menava a Roma vita tranquilla ed onorata, quando, nel 1640, la morte dei suoi due fratelli lo chiamò in patria, dove aveva da curare i suoi interessi. Vi accettò una cattedra di eloquenza offertagli dal Granduca Ferdinando II de Medici, e fu ammesso all'accademia della

Crusca; continuava però sempre i suoi studî prediletti sulla musica antica. Ammogliatosi nel 1641, si occupava della fortuna e dell'educazione dei figli, quando una febbre putrida lo rapì in pochi giorni ai suoi cari il 1 dicembre 1647.

Il Doni era molto pregiato da' suoi contemporanei per la sua profondissima erudizione e pel suo carattere affabile. Ei lasciò varie opere in latino ed in italiano; ecco quelle che trattano di musica:

Compendio del Trattato de' generi, e de' modi della musica, Roma, Fei, 1635, in 4. Opera citata dalla Crusca.

Annotazioni sopra il Compendio dei generi, e de' modi della musica con due Trattati, l'uno sopra i tuoni veri e l'altro sopra l'armonia degli antichi strumenti. Roma, Fei, 1640, in 4. Opera citata dalla Crusca.

De praestantia musicae veteris libri tres totidem dialogis comprehensi ecc. Firenze, 1647, in 4.

La Lyra Barberina, Firenze, stamperia imperiale, 1763, due volumi in fogl. Accettata dalla Crusca dietro consiglio dell'abate Colombo. Vi si trovano oltre la Lira alcuni eccellenti trattati di musica, cioè *Due Trattati, l'uno sopra il genere enarmonico, e l' altro sopra gl' istromenti di tasti di diverse armonie*, con cinque discorsi nel primo volume; e *Trattato della Musica scenica e Lezioni e Discorsi intorno a diversi suggetti pertinenti alla musica antica* nel volume secondo. Quest'opera fu pubblicata per cura di Antonfrancesco Gori e di Giambattista Passeri.

Il Doni lasciò uno scritto importantissimo col titolo: *Discorso sopra la perfezione delle melodie*, del quale parla il Gamba in nota al N. 1618 della *Serie dei Testi di Lingua*, Venezia, Alvisopoli, 1828 (1).

(1) Bartolomeo Gamba, op. cit. pag. 371, scrive: Nel *Dizionario e Bibliografia della Musica del Dottor Pietro Lichtenthal*, ch'è opera compilata con molta diligenza, si cita del Doni un *Discorso sopra la perfezione delle melodie*

Angelo Maria Bandini, che pubblicò a Firenze nel 1755 le lettere del Doni, le fece precedere dai *Commenti sulla vita e sulle opere di G. B. Doni*, e vi diede un lungo catalogo di opere che questo dotto laborioso aveva incominciate; qualcuna è anche condotta a termine, ma rimase inedita.

Non saprei lodare le opere del Doni meglio che riportando quanto ne disse il padre Martini. « Non è facile » egli scrive « ad esprimere la profondità colla quale il Doni pe-
« netrò la musica greca sì teorica che pratica, sì vocale
« che strumentale, col rintracciarne i sensi più oscuri dai
« poeti e filosofi, rilevarne dai monumenti antichi le più
« minute circostanze, richiamarne dagli antichi scrittori le
« cose più dubbiose, dimostrando tutte quelle parti della
« greca musica, che possono ritrovarsi e ridursi alla musica
« de' nostri tempi. E perciò che riguarda la teoria della
« musica greca, quali diligenze, quali scoperte egli non
« fece per illustrarla e porla nel suo vero lume, sepolta
« essendo stata per tanti secoli in una profonda oscurità,
« dalla decadenza del Romano Impero sino ai due se-
« coli XIV e XV. E non ostante tutti gli sforzi e dili-
« genze usate dagli scrittori del XVI secolo, Zarlino,
« Salinas, Galilei, Fogliani, Bottrigari, e alcuni altri, pure
« molto vi restava da illustrare, e sopratutto da distinguere
« quanto della greca musica poteva alla nostra applicarsi.
« Non è possibile in poche righe esprimere le osservazioni,
« le deduzioni, i precetti da esso rilevati spettanti alla

con la seguente osservazione: « Nè il Fabroni, nè il Negri fanno menzione
« di tale discorso; ma il Mattheson nella sua *Critica Musica* lo cita varie
« volte, e nel Tomo II pag. 55 dice espressamente di aver avuto questo
« libro dalla Biblioteca di Winkler. Non si può quindi dubitare della sua
« esistenza; ma il Mattheson non ha citato nè il luogo, nè l'anno, nè il
« formato del libro. » — Fétis nella Bibl. univ. des musiciens non parla di quest' opera del Doni.

« musica pratica, ma singolarmente alla drammatica dei « greci, il rinnovamento della quale è tutta gloria della « città di Firenze. Convien dire che questa è quella parte, « sopra di cui il nostro autore ha fatto profonde me- « ditazioni, e smidollato quanto di più raro è stato in- « segnato e praticato dai greci, per applicarlo, per quanto « sia possibile, alla nostra musica teatrale. Bel vantaggio « per i compositori di musica ne' nostri tempi avere alla « luce un autore unico e ricco di quanto richiedesi per « trattare degnamente e illustrare un sì difficile argo- « mento. »

Francesco Cavalli

Quando nel 1616 il patrizio veneto Federico Cavalli, cessando il suo uffizio di governatore della provincia e della città di Crema, ritornò in patria, condusse seco un giovanetto di 16 anni, Pier Francesco Caletti Bruni, figlio d'un maestro di cappella di quella città. Il giovane Caletti mostrava molta disposizione per l'arte musicale, ciò che gli aveva procurato la protezione del nobile veneziano; col suo mezzo entrò fra i cantori della cappella di San Marco, ove ebbe la fortuna di essere istruito da Claudio Monteverde. Ei non deluse le cure del suo maestro e del suo mecenate; divenne dapprima celebre come tenore, e riuscì nella musica stromentale in guisa che nel 1640 fu scelto, tra molti concorrenti abilissimi, al posto di organista del secondo organo di San Marco. L'anno

prima egli aveva dato al teatro San Cassiano il suo primo lavoro: *Le nozze di Teti e Peleo.* In quest'epoca egli aveva assunto per gratitudine il nome del suo benefattore, e si faceva chiamare Francesco Cavalli Veneziano.

Venezia aveva allora diversi teatri ove si rappresentavano opere in musica: San Cassiano, SS. Giovanni e Paolo e San Moisè; sorsero più tardi il Novissimo, S. Apollinare e S. Salvatore. Cavalli con prodigiosa fecondità scrisse per tutti, e nel corso di 27 anni diede alle scene di Venezia 37 opere liriche: *Gli amori di Apollo e di Dafne*, 1640, replicata nel 1647 in altro teatro — *Didone*, 1641 — *Amore innamorato*, *La virtù de' strali d'Amore*, *Narciso ed Ero immortalati*, 1642 — *Egisto*, 1643 — *La Deimania*, 1644, replicata nel 1647 — *Ormindo*, 1644 — *Doriclea*, *Il Titone*, *Romolo e Remo*, 1645 — *La prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore*, 1646 — *Torilda*, 1648 — *Giasone* (che ebbe il massimo successo, e che fu applauditissima pure a Firenze, 1651, a Bologna, 1652, a Napoli, 1653, a Roma, 1654, a Vicenza, 1658, a Ferrara, 1659, a Genova, 1661, a Milano, 1662, e di nuovo a Venezia, ristretta e variata, nel 1666), — *Euripo*, 1649 — *Bradamante*, *Orimonte*, 1650 — *Oristeo*, *Alessandro vincitore di sè stesso* (dato in seguito ad Inspruck nel 1662 quando l'arciduca d'Austria volle festeggiare l'arrivo di Cristina di Svezia), *Armidoro*, *Rosinda*, *Calisto*, 1651 — *Eritrea*, *Veremonda l'amazzone d'Aragona*, 1652, — *Elena rapita da Teseo*, 1653 — *Serse*, 1654 — *Statira principessa di Persia*, *Erismena*, 1655 — *Artemisia*, 1656 — *Antioco*, 1658 — *Elena*, 1659 *La pazzia in trono ossia Caligola delirante*, 1660 — *Scipione Africano*, 1664 — *Muzio Scevola*, 1665 — *Pompeo Magno*, 1666. Nel 1654 aveva scritto pel teatro di SS. Giovanni e Paolo *Ciro* con Mattioli Andrea di Faenza collaboratore. Fétis dice che a Milano si diede nel 1653 l'*Orione* del Cavalli, nelle feste per l'elezione di Ferdi-

nando IV a re de' Romani, e che a Parma nel 1660 andò in scena il *Coriolano* dello stesso maestro (1).

Il Cardinale Mazzarino in occasione delle nozze di Luigi XIV chiamò il Cavalli a Parigi. Questi ai 22 novembre 1660 mise in scena il suo *Serse* nella grande galleria del Louvre; però l'opera piacque poco, forse perchè non si comprendeva da molti la lingua italiana, ma di certo perchè tutti odiavano il Mazzarino, encomiatore del maestro italiano (2). Poco tempo dopo, 7 febbraio 1662, per l'inaugurazione della sala delle Tuileries, si rappresentò l'*Ercole amante*, di Cavalli, con la musica del ballo scritta da Lulli, e l'opera fu molto applaudita.

Cavalli succedette l'11 gennaio 1665 a Massimiliano Neri nel posto di organista del primo organo della cappella di San Marco, e tre anni dopo fu eletto maestro della cappella ducale. Egli era arrivato ad un'alta posizione, ma passò tristamente gli anni della sua vecchiezza: perdette due sorelle che vivevano seco lui e che egli amava assai, e così rimase solo (essendogli morta la moglie molti anni prima) quando per l'età avanzata aveva più bisogno di assistenza e di conforto.

Moriva egli in Venezia il 14 gennaio 1676, lasciando le ricchezze considerevoli raccolte nella sua carriera ai discendenti del suo benefattore Federico Cavalli, ed a luoghi pii. I più illustri personaggi della repubblica onorarono di loro presenza i suoi funerali, ed a San Marco si eseguì, come

(1) Nella *Storia generale del canto* del Fantoni si trova per l'*Orione* la data del 1652, e pel *Coriolano* quella del 1669, in occasione della nascita di Odoardo Farnese.

(2) Lavoix, *Hist. de l'instrumentation*, Paris, Firmin-Didot, 1878, dice che quest'opera offre molto interesse sotto il punto di vista delle voci, ma che l'orchestra si compone quasi del solo quartetto e basso continuo. Trova però degna di nota un'aria del tenore con accompagnamento di fanfare e trombe.

egli l'aveva ordinato nel testamento, una *Messa da Requiem* ad otto voci reali di sua composizione.

Il cav. Planelli nel suo *Trattato dell'opera* pretende che nella musica del *Giasone* si trovasse il primo esempio dell'aria, pezzo staccato di cui la musica è molto lavorata sia pel canto, sia per gl'istromenti; e che prima di quel tempo la musica teatrale non fosse che un recitativo grave sostenuto ed interrotto dagli istromenti. Ciò non è esatto, ma è certo che il Cavalli ha dato alle sue arie forme eleganti, e che ebbe molta cura dell'armonia e dell'istromentazione. Dice il Fétis che l'aria della *Didone* è una cosa perfetta tanto per la melodia che per l'espressione delle parole, e che Alessandro Scarlatti stesso non fece niente di più bello. Egli cita anche come molto meritevoli di considerazione l'aria della *Romilda* e quella di *Serse.*

Nell'*Eritrea* si trovano, la prima volta, certi passaggi per violino che richiedevano molta abilità (1).

Cavalli contribuì più di tutti gli artisti di quell'epoca al progresso del melodramma; la sua musica è altamente drammatica, ed egli seppe introdurvi una potenza di ritmo che prima di lui non si conosceva.

Poche delle sue composizioni sacre furono stampate.

---

(1) Lavoix, op. cit.

Giacomo Carissimi

Ai tempi delle crociate i pellegrini di ritorno da Gerusalemme eseguivano in coro per le strade e per le piazze i così detti *misteri*, canti religiosi in cui si celebrava la vita del Redentore e della Beata Vergine, ed i miracoli dei Santi e dei Martiri, ecc. Dai misteri derivò l'*oratorio*, rappresentazione sacra d'una severità di stile straordinaria, e ne fu l' inventore San Filippo Neri, che nel 1540 fondò a Roma la *Congregazione dei preti dell'oratorio*. Una delle prime, se non la prima, azione sacra eseguita completamente (1600), fu la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* scritta da Emilio del Cavaliere. Carissimi perfezionò e rese popolare questa forma di composizione, e primo pose in uso la cantata per soggetti religiosi.

Nasceva egli verso il 1604 a Marino nella campagna romana. S'ignora da chi, in Roma, sia stato istruito nella musica; Carissimi si fece grande artista da sè: le sue opere hanno l'impronta del genio, più che non mostrano lo studio de' maestri contemporanei. A vent'anni egli era maestro di cappella in Assisi, e quattr' anni dopo, ritornato a Roma, ebbe lo stesso posto nella chiesa di Sant'Apollinare, nè mai lo lasciò fino alla sua morte avvenuta il 12 gennaio 1674.

Carissimi, ingegno originale e fecondissimo, accoppiava ad uno stile dotto e puro una melodia incantatrice. Egli diede varietà ed eleganza al basso strumentale fino allora pesante e monotono; portò ad un alto grado di perfezione il recitativo, trovato da Peri e Caccini e svolto da Monteverde, rendendolo grazioso e più espressivo; se non fu l' inventore della cantata seppe stabilirne artisticamente le

forme con tanta leggiadria e verità d'espressione che la si sostituì al madrigale; la sua orchestra (il quartetto ed altri stromenti da pizzico), servì di base all'istrumentazione dei futuri musicisti: infine si può dire che la musica di Carissimi è il tipo della musica moderna.

Numerosissime sono le composizioni di questo maestro tanto lodato da' suoi contemporanei: ei scrisse messe, mottetti, concerti sacri, arie da camera, scherzi comici, ecc., ma sopra tutto fu celebre per gli oratorî e le cantate. È considerato suo capolavoro l'oratorio *Jefte*.

Cesti Marc'Antonio

Marc'Antonio Cesti zoccolante da Arezzo, nato verso il 1620, non contribuì meno efficacemente di Cavalli ai progressi della musica drammatica. Discepolo di Carissimi, fu nominato maestro di cappella in Firenze da Ferdinando II de' Medici verso il 1646, e subito si fece famoso pel suo stile dilettevole, pieno di grazia e di brio. La prima sua opera *Orontea*, fu rappresentata a Venezia nel 1649 e replicata nel 1666 e 1683. Cesti aveva preso per modello le opere del Cavalli, ma trasportò nel teatro le cantate che il suo maestro Carissimi aveva inventato o perfezionato per la musica di chiesa. Nel 1660 egli entrò come tenore nella cappella di papa Alessandro VII, e fu poi maestro di cappella dell' imperatore Leopoldo I. Moriva a Venezia nel 1669.

Cesti diede quasi tutte le sue opere nei teatri di Venezia; esse ottennero, pressochè tutte, grandi applausi, e fu-

rono rappresentate nelle principali città d'Italia: *Cesare amante*, 1651 — *Dori*, 1663 (ebbe splendido successo, fu replicata nel 1667 e 1671 e fece con gran fortuna il giro d'Italia) — *Tito*, 1666 — *Argia*, 1669. Scrisse assieme a Marc'Antonio Ziani la musica della *Schiava fortunata*, opera messa in scena nel 1667 a Vienna, ed a Venezia nel 1674. Fétis e qualche altro autore (*Biog. univ.*, ed. da Missaglia, Venezia, 1822-1831), citano l'*Argene* 1668 e *Genserico* 1669 del maestro Cesti, ma di certo tali opere non furono rappresentate a Venezia (1). Si crede pure che il Cesti mettesse in musica il *Il Pastor fido* del Guarini (vedi Gerbert), ma ciò non è provato. Nella biblioteca imperiale di Vienna si trova la partitura dell'opera *Il Pomo d'oro* del Cesti, rappresentata con gran lusso alla corte di Leopoldo I.

Cesti scrisse poca musica sacra; riuscì però eccellente nelle poche cantate che compose. Ei lasciò anche qualche madrigale ed alcune arie da camera.

(1) *Genserico*, melodramma messo in musica dal maestro Domenico Partenio, andò in scena al teatro SS. Giovanni e Paolo l'anno 1669; però dal libretto non apparisce che il Partenio avesse solamente condotto a termine, come vuole il Fétis, l'opera rimasta incompiuta per la morte del Cesti. Vedi l'interessantissima opera di Livio Niso Galvani: *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*. Ed. Ricordi.

Legrenzi Giovanni

Giovanni Legrenzi nato a Clusone verso il 1625, morto in Venezia il 26 di maggio 1690, fu compositore rinomato di musica drammatica, da chiesa e da camera. Ebbe educazione musicale in Bergamo, e vi divenne organista della chiesa di Santa Maria Maggiore. Diresse, verso il 1664, per qualche tempo la cappella ducale di Ferrara, poi si stabilì a Venezia, ove occupò il posto di direttore del Conservatorio dei Mendicanti, ed ove, ai 23 aprile 1685, succedeva a Natale Monferrato nell'uffizio di maestro della cappella ducale di S. Marco.

Legrenzi musicò 17 opere, molte delle quali pei teatri di Venezia: *Achille in Sciro*, Venezia, teatro San Salvatore, 1664, poesia del marchese Ippolito Bentivoglio, ferrarese, (l'Allacci scrive che questo componimento fu rappresentato l'anno precedente al teatro Santo Stefano di Ferrara, notizia confermata dal Paloschi: tuttavia Livio Niso Galvani (op. cit.) dice che probabilmente la musica fu d'un altro maestro); *Zenobia e Radamisto*, Ferrara, 1665, Brescia, 1666, Verona, 1667; *Tiridate*, messo in scena al teatro San Salvatore di Venezia, nel 1668, poesia di Ippolito Bentivoglio, (tale dramma non fu però scritto per Venezia, ma s'ignora ove lo si sia dato per la prima volta (forse a Ferrara?)); *Etrocle e Polinice*, Venezia, teatro San Salvatore, 1675, poesia del dottor Teobaldo Fattorini; *La divisione del mondo*, fu rappresentata lo stesso anno nel medesimo teatro con molto sfarzo di meccanismi; *Adone in Cipro*, poesia di Teobaldo Fattorini, e *Germanico sul Reno*, Venezia, teatro San Salvatore, 1676; *Totila*, Venezia, teatro SS. Giovanni e Paolo, 1677; *Antioco il grande*,

poesia di Don Girolamo Frisari, e *Creso*, Venezia, teatro San Giovanni Crisostomo, 1681; *Pausania*, Venezia, teatro San Salvatore, 1681, poesia di Don Girolamo Frisari; *Ottaviano Cesare Augusto*, Mantova, 1682; *Lisimaco riamato da Alessandro*, Venezia, teatro San Salvatore, 1682, (questo dramma fu rappresentato l'anno prima a Roma, innanzi la regina di Svezia, ma si crede che la musica non fosse del Legrenzi); *I due Cesari*, *Giustino*, poesia del conte Nicolò Beregan, e *L'anarchia dell'imperio* (autunno), Venezia, teatro San Salvatore, 1683; *Publio Elio Pertinace*, Venezia, nel medesimo teatro, 1684.

Il Legrenzi compose molta musica sacra assai pregiata (edita a Venezia dal 1654 al 1692), e varie *Suonate da chiesa e da camera*, *Suonate* a due violini e violoncello, o violone con basso continuo, *Cantate* a voce sola, ecc., (pure pubblicate a Venezia dal 1655 al 1693).

Giovanni Battista Lulli

Il fondatore dell'opera francese, Giovanni Battista Lulli, ebbe i natali in Firenze nel 1633. I suoi nemici, e n'ebbe molti, lo dissero figlio d'un mugnaio; però sembra che suo padre Lorenzo fosse gentiluomo fiorentino. Un frate zoccolante, amico della famiglia, gli diede le prime nozioni di musica insegnandogli a suonare il violino e la chitarra.

Viaggiava allora l'Italia il Cavalier di Guisa, che aveva promesso a madamigella di Montpensier, *la grande demoiselle*, di condurle un piccolo italiano per suo divertimento;

egli conobbe il Lulli fanciullo di tredici anni, gli piacquero i suoi tratti di spirito ed il suo viso intelligente, e, vedendo d'aver trovato l'affar suo, gli propose di seguirlo in Francia. Lulli accettò con gioia, la sua famiglia non si oppose, e così il Cavaliere di Guisa potè soddisfare alla promessa di svagare gli ozî di Mademoiselle con un nuovo sollazzo. Però, cessata la novità del momento, il povero Lulli fu relegato nelle cucine, e lì egli divertiva i cuochi ed i guatteri col suo violino, e si vuole anche improvvisasse concerti colle cazzeruole.

Il conte di Nogent sentì per caso il piccolo suonatore, e ne comprese il talento; fece parola a Mademoiselle delle felici disposizioni del Lulli per la musica, ed ella gli fece dare lezioni di clavicembalo e di composizione da Metru, Roberdet e Gigault, organisti di Saint Nicolas-des-Champs. Lulli ben presto meritò di esser messo fra i suonatori di Mademoiselle destando speciale attenzione e come esecutore e per le arie che con molto buon gusto si diede a scrivere.

La Grande demoiselle ebbe in quel tempo una *debolezza*, che fece divertire alle sue spese il Re e tutta la corte; qualche maligno compose una canzonetta satirica al di lei indirizzo, e Lulli storditamente la pose in musica. La canzone ebbe molta voga, ma il compositore fu cacciato vergognosamente dal palazzo di Mademoiselle. Egli allora tentò di entrare nell'orchestra del Re, ma il direttore non trovò posto per lui, e Lulli, che pure aveva qualche rinomanza, dovette accontentarsi di esser addetto all'orchestra come servitore. Il Re lo seppe e volle conoscere lo spiritoso canzonatore di sua cugina; questi riuscì ad entrare nelle grazie di Luigi XIV in modo tale, che per lui fu riunita una nuova orchestra, detta dei *piccoli violini* (1652) e gliene fu data la direzione.

Tale orchestra divenne in breve tempo la migliore di Francia, e la musica sotto la condotta di Lulli prese una

forma tutta nuova. Nelle sinfonie di quell'epoca i soli primi violini cantavano, e le altre parti facevano sentire un accompagnamento monotono; Lulli vi mise della varietà e v'introdusse nuovi strumenti, come i timpani e le trombe. Si conservano ancora alcune sinfonie manoscritte che Lulli compose pei *piccoli violini:* vi sono intrecciati motivi di danza, come sarabande, gighe e correnti.

I grandi spettacoli teatrali che si usavano in quel tempo alla corte consistevano in *balletti* o *mascherate*, ove si accoppiava grossolanamente la musica alla poesia ed alla danza. Battista, allora non si chiamava Lulli con altro nome, vi trovò l'occasione di dar prova del suo talento nel genere lirico musicandone successivamente alcuni; fra questi ebbero plauso: *Alcidione*, 1658; *Le ballet des Arts*, 1663, e *L'amour deguisé*, 1664, e con ciò si accrebbe di molto la fama del compositore.

Molière, che in questi anni erasi legato in amicizia con Lulli, ricorreva a lui per quelle sue commedie nelle quali era riservato un posto alla musica nell'introduzione, nei ballabili o nelle parti da cantare; primi frutti di tale collaborazione furono *La Princesse d'Elide*, commedia-ballo in 5 atti che fu rappresentata durante le feste date a Versailles da Luigi XIV, e *L'amour medecin.* Battista allora riprese il suo nome di famiglia e cessò dal prender parte come danzatore nei balli che si davano alla corte. Tuttavia, quando si mise in scena *Le bourgeois gentilhomme* di Molière, egli si riservò la parte di Mufti e la sostenne con molto brio, per farsi perdonare, così si dice, certe scappatelle che gli avevano attirata la disgrazia del Re. Questi non avrebbe saputo frenare il riso quando vide Mufti sfuggire così buffonescamente a Jourdain che lo inseguiva, saltando in orchestra sopra il clavicembalo che ne rimaneva fracassato. Lo scherzo piuttosto arrischiato sarebbe riuscito a rimetter Lulli più che mai nelle buone grazie del Re.

La carriera veramente gloriosa di Lulli cominciò nel 1672, quando ottenne il privilegio dell'Accademia reale di musica. Gli mossero lite Jean de Grenouillet e Henri Guichard, successori all'abate Perrin ed a Cambert, ai quali tredici anni prima era stato concesso il privilegio; ma un decreto del Re pose fine all'opposizione, e le patenti di Lulli furono regolarmente registrate. Da tale momento cominciò la fondazione dell'opera seria francese.

Lulli si diede tutto al suo nuovo teatro, di cui era ad un tempo amministratore, maestro degli attori, dei ballerini e dei suonatori, compositore di musica, direttore e persino macchinista. Il 5 novembre 1672 vi rappresentò la sua prima opera *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, di cui avevano scritto le parole Molière, Benserade e Quinault. Il libretto non valeva gran cosa, e la musica del Lulli, anzichè originale, era tolta quasi tutta dalle sue precedenti composizioni. Tuttavia lo spettacolo fu rimesso in scena parecchie volte.

Lulli aveva indovinato il talento del poeta Quinault, e lo fece suo solo collaboratore fino dalla sua seconda opera: *Cadmus et Hermione* (aprile 1673), ove si rivelò intero il genio eminentemente drammatico del grande maestro. Il poeta colla retribuzione di 4000 lire si obbligò di fornire al compositore un'opera ogni anno. Quinault presentava al re il piano di diversi libretti; fatta la scelta, mentre Lulli musicava l' ouverture ed i ballabili, Quinault scriveva la poesia, e la leggeva poi all' Accademia perchè vi facesse le correzioni che credeva opportune. Lulli però non si accomodava mai all'opinione dell'Accademia, ma faceva alla poesia quei cangiamenti che il suo buon gusto gli suggeriva necessari per la musica, e Quinault si doveva adattare al suo volere. Quando Lulli era pienamente soddisfatto, scriveva il canto ed il basso di ogni scena, e passava lo spartito ai suoi allievi Lalouette e Colasse perchè dietro

le sue indicazioni vi scrivessero le parti d'orchestra, lavoro che a lui riusciva noiosissimo.

Ai 2 gennaio 1674 comparve all' Accademia reale l'*Alceste*, e l'anno seguente, agli 11 gennaio, *Thésée*, uno dei migliori lavori di Lulli sì per l'interesse drammatico, che per la musica. Nel 1676 si diede *Le Carnaval*, mascherata, ed *Atys*, tragedia in 5 atti che allora fu considerata come il capolavoro di Lulli. La si diceva l'*opera del re*, ed *opera dei musicisti* si disse *Isis*, rappresentata il 5 gennaio 1677. Ne erano soggetto gli amori di Giove colla ninfa Io, e la gelosia di Giunone. Qualcuno volle trovare in quest'ultimo personaggio un' allusione alla Montespan, l' amante del re ormai trascurata; il poeta certo non vi aveva pensato, ma la maliziosa insinuazione bastò a suscitare contro di lui le ire della marchesa, che lo fece bandire dal teatro per due anni. Lulli, disperato di aver perduto Quinault, s'indirizzò a Corneille, a Boileau, a Fontenelle ed a La Fontaine per avere libretti; ma costoro non lo accontentavano, ed in breve divennero suoi violenti nemici quando egli, dopo una seconda prova, spesse volte mostrava di non essere ancora soddisfatto dell'opera loro. Ad ogni modo egli potè scrivere la *Psyché*, 1678, e *Bellérophon*, 1679.

Finalmente Lulli ottenne che gli fosse reso Quinault, e con lui rappresentò *Proserpine* nel 1680, e *Le triomphe de l'Amour* il 6 maggio 1681. In tale spettacolo si videro per la prima volta le donne prender la loro parte nel ballo, e Lulli ebbe il merito di metter fine all' usanza assurda di far danzare in loro luogo uomini con costumi femminili. *Le triomphe de l'Amour* ebbe un lunghissimo e prodigioso successo.

Lulli, allora ricchissimo, volle anche esser nobile. Domandò al re lo facesse segretario della cancelleria, carica che nobilitava, e il re non seppe negargli la nuova grazia; ma quando il cancelliere Louvois vide il Lulli, gli rimpro-

verò la sua audacia, dicendogli ch'ei non aveva, per pretendere quell'ufficio, altro merito che quello di far ridere. E Lulli: *Eh! tête bleu!* gli rispose, *vous en feriez bien autant si vous le pouviez.* Si dubita della verità di questo aneddoto, ponendo mente che Louvois era tal'uomo a cui nessuno avrebbe osato parlare in quella guisa; però bisogna anche riflettere che Lulli godeva del massimo favore presso il re, e che sapeva approfittarne. Comunque si sia, Lulli ottenne la carica che ambiva, e potè chiamarsi Monsieur de Lully.

Ma nuove opere si succedono rapidamente: *Persée*, ai 17 aprile 1682; *Phaéton*, l'opera del popolo (per lo sfarzo della *mise en scène*), ai 27 aprile dell'anno seguente; *Amadis*, 15 gennaio 1684; *Roland*, 8 febbraio 1685, e nello stesso anno *L'Idylle de la Paix*, *L'Eglogue de Versailles* e *Le temple de la Paix.* Il 15 febbraio del 1686 il grande artista diede il suo capolavoro, l'*Armida.* Si racconta che la sera della prima rappresentazione dell'*Armida* qualche contrattempo inatteso facesse ritardare lo spettacolo, e che Luigi XIV, impaziente per l'indugio, abbia mandato dire a Lulli per un ufficiale delle guardie: *il re aspetta.* A che il maestro avrebbe risposto con brusca vivacità, ma poco rispettosamente: *Il re è ben padrone di aspettare, e nessuno può certo impedirglielo.* I cortigiani lo credettero perduto, e non osarono applaudire l'opera. Lulli, convinto del merito del suo spartito malgrado la fredda accoglienza della corte, lo fece replicare per sè solo qualche giorno dopo; lo seppe il re, e si convinse che al suo musicista non sarebbe piaciuta una musica che non fosse realmente bella, e la corte allora si affrettò ad accoglier il nuovo lavoro di Lulli col plauso che meritava. L'*Armida* fu l'ultimo lavoro di Quinault; e l'ultima produzione drammatica di Lulli si fu *Acis et Galathée* (1687), pastorale in tre atti, di cui Campistron scrisse le parole. La Fontaine, che si era pacificato

con Lulli per far parlare di sè alla corte, vistosi rifiutare di seguito tre libretti, sfogò la sua bile contro il *fiorentino* in una satira mordace, che nessuno approvò.

Lulli erasi ammalato poco tempo prima dell'esecuzione dell'*Armida*, e, dicesi, che il confessore non lo volle assolvere se non quando egli acconsentì si abbruciasse il suo nuovo spartito. Il principe di Conti, recatosi quel giorno a visitar l'infermo, deplorava la perdita di un lavoro così bello, quando Lulli lo rassicurò dicendo: « Niente, niente, « monsignore, io sapeva quello che mi faceva; ne tengo « un'altra copia. »

Superata questa malattia, Lulli scrisse un *Te Deum* per la convalescenza di Luigi XIV; ma nell' esecuzione alla chiesa dei Feuillants il dì 8 gennaio 1687, egli, nella foga del dirigere il suo lavoro, si colpiva gravemente un piede col bastone che gli serviva a marcare il tempo. Il piccolo ascesso che ne derivò prese forza nel sangue corrotto dagli stravizzi, e la sola amputazione avrebbe potuto salvare il maestro; questi non volle adattarvisi: si affidò invece ad un ciarlatano che gli garantiva la guarigione con soli empiastri; ma la cancrena sviluppatasi lo condusse a morte ai 22 di marzo dello stesso anno. Lulli non aveva che cinquantaquattr' anni. Fu sepolto nella chiesa des Petits-Pères, ove la sua famiglia gli eresse un magnifico mausoleo nella cappella di Saint Jean-Baptiste. Il poeta Santeuil ne compose l'epitaffio:

PERFIDA MORS, INIMICA, AUDAX, TEMERARIA ET EXCORS,
CRUDELISQUE, ET COECA PROBIS TE ABSOLVIMUS ISTIS,
NON DE TE QUERIMUR; TUA SINT HAEC MUNIA MAGNA.
SED QUANDO PER TE POPULI REGISQUE VOLUPTAS,
NON ANTE AUDITIS RAPUIT QUI CANTIBUS ORBEM,
LULLIUS ERIPITUR, QUERIMUR, MODO SURDA FUISTI.

I collaboratori di Lulli da lui sprezzati, e gl' invidiosi del suo genio e del favore che godeva presso il re, non

s'acquetarono per la sua morte, e non è meraviglia se il suo carattere arrivò fino a noi dipinto a foschi colori. Raccontano che il Lulli fosse terribile coi suonatori della sua orchestra, che spesso rompesse l' istromento sulla testa o sulle spalle di chi non eseguiva a puntino la sua musica, che un giorno abbia dato una pedata alla famosa cantante Rocbois, perchè in causa della di lei gravidanza si aveva dovuto sospendere la prima rappresentazione dell'*Armida*, e che suo costume fosse l'ingratitudine. Sénecé, cameriere della regina, arrivò perfino ad accusar Lulli di vizi infami. Si può dire di Lulli che non fu migliore degli uomini del suo tempo: gli piaceva la tavola, e, se era ricercato pel suo spirito dai più gran signori, frequentava anche persone che non godevano buona fama, per esempio il Cavaliere di Lorena, l'equivoco favorito di Monsieur. Egli però amava sempre con tenerezza la moglie, Maddalena Lambert, ed i suoi figli, ai quali lasciò una fortuna colossale.

Le opere di Lulli sono informate su quelle dei grandi maestri italiani Cavalli e Carissimi, ma vi domina altamente il sentimento drammatico. Lulli trattò leggiadramente il recitativo, e molte delle sue arie sono veri gioielli per la bellezza del canto e per la grazia. Lo stile è forse un po' troppo uniforme, e gli stessi ritmi ripetuti di frequente: ma tali leggeri difetti sono nascosti dall' ammirabile verità d'espressione che ha fatto accogliere per più di un secolo le opere di Lulli colla massima ammirazione.

La sua orchestra era ricca: egli adoperava gl'istromenti con varietà, li faceva dialogar tra di loro e colle voci, rispondersi vagamente, unirsi in un *tutti* fragoroso, per poi lasciar scoperti, a seconda delle situazioni, i flauti, gli oboi, le trombe od i violini, ecc.

Lulli spiegò il suo genio in molte grandi composizioni di musica sacra, e non vi riuscì meno eccellentemente che nel teatro. Madame de Sévigné, nella sua lettera del 6

maggio 1672, in cui rende conto dei funerali del cancelliere Seguier, così parla della musica di Lulli: « Pour la « musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer; Bap« tiste avait fait un dernier effort de toute la musique du « roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y « eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes: « je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le « ciel. »

Lulli scrisse inoltre una moltitudine di arie per violino, di terzetti, di sinfonie, di pezzi di circostanza e di balli, ove si leggono cose sommamente originali. Molte di queste composizioni furono riunite da un suo figlio, che le pubblicò nel 1702 col titolo di *Frammenti*. Tutte le sue opere liriche furono stampate a Parigi dal 1678 al 1720.

I figli di Lulli, Luigi, Giovanni Battista, e Giovanni Luigi, seguirono con qualche successo la carriera del padre.

Giovanni Paolo Colonna

Verso la fine del secolo XVII troviamo uno dei più valenti compositori di musica sacra nel bresciano Giovanni Paolo Colonna. Nato nel 1640, ei si diede dapprima allo studio dell'organo, andossene poi a Roma dove apprese la composizione alla scuola di Carissimi, di Abbatini e di Benevoli. Quando, nominato maestro di cappella di San Petronio, fissò stanza in Bologna, fu uno dei primi membri dell' Accademia de' Filarmonici, e fu chiamato quattro volte all' onore di presiederla. Fondò in quella città una scuola di musica dalla quale sortirono

molti buoni compositori. Morì il 28 novembre 1695, come si rileva dall' iscrizione che fu posta sulla sua tomba in San Petronio:

JOANNES . PAULUS
CANTUS . BASIS . ATQUE . COLUMNA
HIC . SITUS . EST
OMNIS . VOX . PIA . JUXTA . CANAT
OBIIT . QUARTO . KALEND . DECEMBRIS
MDCVC.

Nel 1693 Colonna avea posto in scena a Bologna un'opera lirica, l'*Amilcare:* tutte le altre sue numerosissime composizioni sono per la chiesa. Fétis ne dà una lista di 44, che consistono in Salmi, Mottetti, Litanie, Messe, Lamentazioni, Profezie, Oratorî, ecc., ad una o più voci, sole o con istrumenti. Nella *Biografia universale* edita a Venezia dal Missaglia, si legge che in una chiesa di quella città si conservano moltissime composizioni manoscritte di questo maestro, e che non se nė lascia prender copia.

Lo stile del Colonna è brillante, vivamente accentuato, e le modulazioni sono condotte con molta dottrina.

Alessandro Stradella

Il nome di Alessandro Stradella arrivò fino a noi non tanto per le sue opere quanto per la romanzesca leggenda dei suoi amori e delle sue sventure, leggenda che ci fu trasmessa dalle memorie del suo contemporaneo Bourdelot (1). Oggidì furono fatte ricerche accurate da Richard e da Angelo Catelani (2), ma ad onta di ciò la figura dello Stradella rimane sempre più famosa che nota.

Ei nasceva a Napoli circa il 1645. Celebre a' suoi giorni come cantore e come compositore, s'ignora chi abbia diretto i suoi studi musicali, e dove egli li abbia compiti; solo sappiamo che, attiratosi il risentimento del cardinale Cibo, di cui sforzò il nipote a sposare una cortigiana, dovette abbandonare Roma circa il 1677. Si rifugiava a Venezia, o forse vi fu chiamato a scriver opere pei numerosi teatri della città (3). Un Contarini, nobile veneziano, volle che lo Stradella perfezionasse nell'arte del canto la sua amante: ma, se in sulle prime l'allieva ed il maestro si occuparono di musica, finirono poi coll'amarsi perdutamente. Temendo gli effetti della gelosia del Contarini, decisero di fuggir-

(1) Le memorie manoscritte del medico Bourdelot servirono al Bonnet, di lui nipote, per compilare la sua *Historie de la Musique et des ses effets depuis son origine jusqu'à present.* 8, Paris, 1715.

(2) Catelani A. *Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena.* Elenco con prefazione e note. Modena per Carlo Vincenzi, 1866

(3) È certo che a Venezia non andarono mai in scena opere dello Stradella, ma può darsi ch'egli non abbia avuto il tempo di comporne prima della sua fuga.

sene da Venezia appena se ne offrisse loro l'occasione, e alla fine una bella notte i due innamorati, *insalutato hospite*, salparono per altri lidi.

Bourdelot racconta che « questa fuga mise alla dispera-
« zione il patrizio veneziano, che stabilì di vendicarsi a
« qualunque prezzo colla morte d'ambedue. Egli fece cer-
« care i due più celebri assassini che vi fossero allora a
« Venezia, ai quali accordò la somma di 300 pistole perchè
« andassero ad uccider Stradella e la sua amante; promise
« di più il rimborso delle spese di viaggio, ed antecipò la
« metà della somma, colle istruzioni per eseguire l'assas-
« sinio. Essi si avviarono alla volta di Napoli, ove appre-
« sero che Stradella era a Roma coll'amante, che passava
« per sua moglie; ne diedero avviso al nobile veneziano,
« gli significarono che non mancherebbero il colpo, se lo tro-
« vassero ancora a Roma, e lo pregarono di mandar loro
« lettere di raccomandazione per l'ambasciatore di Venezia
« a Roma onde assicurarsi un asilo. Arrivate le lettere,
« essi presero informazioni, e seppero che alle cinque di
« sera dell'indomani Stradella doveva dare un oratorio a
« San Giovanni Laterano, ove gli assassini non mancarono
« di recarsi nella speranza di fare il colpo; ma l'applauso
« col quale il popolo accolse il concerto del grande mu-
« sicista, e l'impressione che la bellezza della sua musica
« fece nel cuore degli assassini, cangiarono come per mi-
« racolo il loro furore in compassione, e ambedue si con-
« vinsero che era peccato (*dommage*) toglier la vita ad un
« uomo di cui tutta l'Italia ammirava il genio; di maniera
« che colpiti dalla medesima idea, essi stabilirono di sal-
« vargli la vita. Lo aspettano al sortir della chiesa, gli
« fecero un complimento per il suo *Oratorio*, gli confessa-
« rono aver progettato di pugnalarlo colla sua amante per
« vendicare il rapimento fatto al nobile veneziano, ma
« che, colpiti dalla bellezza della sua musica, essi avevano

« cangiata risoluzione, e lo consigliarono di partir subito « per mettersi in luogo sicuro, mentre essi, per non essere « sospettati di negligenza, direbbero al patrizio che egli « si era recato altrove la vigilia del loro arrivo. Stradella « non se lo fece dire due volte, e partì per Torino col- « l'amante. »

Non è stabilita l'esattezza della pietosa istoria; forse lo Stradella da Venezia fuggiva dritto a Torino, ove si sa che fu protetto da Madama Reale, allora reggente, la quale fece entrare provvisoriamente in un convento la sua amante quando il Contarini alla testa di quaranta servitori se ne andò a reclamarla. Non per questo Contarini abbandonava le sue idee di vendetta; ei mandò a Torino due *bravi*, che, dopo un mese di soggiorno, trovarono l' occasione di assaltare in pubblico a coltellate il musicista, e si rifugiarono poi presso l'ambasciatore di Francia M. de Villars. L'abate d' Estrades, inviato di Luigi XIV presso la repubblica di San Marco, aveva loro fornito le lettere di raccomandazione per compiacere il Contarini, senza però conoscere il vero scopo dell'affare.

Madama Reale voleva che fosse fatta giustizia, ma il marchese di Villars, geloso de' suoi privilegi, si rifiutò di consegnare i colpevoli. Ne risultò una corrispondenza diplomatica delle più curiose, perchè la Reggente fece delle rimostranze alla Corte di Francia per mezzo del suo ministro, e d'altra parte M. de Villars scrisse al governo per giustificare la sua condotta dicendo ch' egli aveva creduto bene di voler rispettato il diritto d'asilo inerente ai palazzi degli ambasciatori di Francia all'estero. Il re approvò che si mantenessero i privilegi del rappresentante della corona di Francia, pur deplorando lo si facesse in vantaggio di assassini; ed allora M. le marquis de Villars fece scappare dal palazzo, circondato da guardie, i due colpevoli nascosti nella sua stessa carrozza. Diverso forse sarebbe stato lo

scioglimento se lo Stradella fosse morto per le sue ferite; ma egli guarì, e il Contarini quetò la cosa promettendo che in seguito non attenterebbe più alla vita del maestro.

Bourdelot narra l'avventura presso a poco nella stessa guisa, ciò che garantirebbe l'esattezza di tutto il suo racconto, che così finisce: « Ma come i veneziani sono im-« placabili per un tradimento d'amore, Stradella non isfuggì « alla vendetta del suo nemico, che lasciò sempre a Torino « delle spie per seguire i suoi passi; in maniera che un anno « dopo la sua guarigione egli volle per curiosità veder Ge-« nova colla sua amante, da lui chiamata Ortensia, e che « Madama Reale gli aveva fatto sposare nella sua conva-« lescenza; ma il giorno dopo il loro arrivo furono assas-« sinati nella loro camera, e gli assassini fuggirono in una « barca, che li aspettava nel porto di Genova, cosicchè « non se ne intese più parlare. Così perì il più eccellente « musicista di tutta Italia circa l'anno 1670. »

Fétis crede che Bourdelot si sia ingannato sulla data della morte dello Stradella, perchè nel libretto dell'opera *La forza dell'amor paterno* (1) stampato a Genova nel 1678 alla fine dell'avviso dell'editore si legge: *Bastando il dirti che il concerto di sì perfetta melodia sia valore d' un Alessandro, cioè del signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica.* Così, seguita il Fétis, resterebbe spiegata la ragione del viaggio dello Stradella a Genova: egli vi doveva scrivere un'opera; ma non si può precisare l'anno della sua morte, solo si conosce la data (16 aprile 1681) d'un suo lavoro, *Susanna*, oratorio in due parti per cinque voci, coro, violini e basso, dedicato a Francesco II duca di Modena.

Due anni prima si era dato a Roma l'*Oratorio di San Giovanni Battista a cinque voci con stromenti dell'Alessandro Stradella.*

(1) Vedi la nota in fine della biografia.

Ei lasciava altri lavori: mottetti, cantate, madrigali, serenate, oratorî ed alcune opere scritte quasi tutte per la Corte di Ferrara: *Corispero*, *Orazio Coclite*, *Trespolo tutore* e *Biante*.

La biblioteca di San Marco possiede una raccolta di *Canti a voce sola dell' insigne A. Stradella legati alla Biblioteca San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini*. Altre composizioni del musicista sono sparse nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli (Raccolta di cantate), nella Biblioteca imperiale di Parigi (Due duetti per soprano e basso), in quella del Conservatorio di Parigi, nel Museo britannico di Londra e nella Biblioteca d' Oxford.

Fu molto gustata nei concerti storici del Fétis (1832) un' aria di chiesa, *Pietà Signore*, che si attribuisce allo Stradella, e che si vorrebbe fosse precisamense quella che gli salvò la vita in Roma. (Vedi a questo proposito la nota).

L'erudito dottor Burney dice: « le composizioni di Stra-
« della, tutte vocali, di cui molte sono in mia mano, e
« gran numero delle quali esaminai in altre collezioni, sono
« superiori a tutte quelle del secolo passato, all' eccezione
« di quelle di Carissimi, e forse, s' egli avesse raggiunto
« un' età avanzata, non sarebbe stato inferiore a questo
« grande musicista. »

Il padre Martini pregiava molto le opere dello Stradella; anzi trascrisse un grazioso duetto in stile fugato dell'*Oratorio di San Giovanni Battista* nel secondo volume del suo *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna* 1774-75, *per Lelio della Volpe*, 2 *vol. in*-4.

NOTA. Angelo Catelani nell'op. cit. non tratta di Alessandro Stradella sotto forma biografica. Egli parla del pregevole lavoro del signor Richard compíto sul carteggio diplomatico degli ambasciatori francesi residenti in Torino ed a Venezia, e comparso nel *Ménestrel* N. 51 e 52 del 1865,

e dal 1 al 6 e dal 12 al 18 del 1866; ne loda la diligenza delle ricerche, l'ordine e l'eleganza del dettato, l'acutezza delle deduzioni; deplora che il signor Richard non abbia attinto a fonti autorevoli laddove ei discorre degli usi e dell'indole dei veneziani del secolo XVII, e conchiude che il soggetto rimane pur sempre vago e quasi nello stato primiero. Così dopo la delusione provata per la vacuità dei dispacci francesi, era necessario far nuova via e farla *con lo Stradella medesimo, con le opere sue fortunatamente in nostre mani*. Dice che è sempre incerto il dove, il quando e di qual condizione sia nato Alessandro Stradella e dove morto; i suoi studî musicali non furono intrapresi in verun Conservatorio napoletano, ma è da notare che l'educazione sua non dovette essere comune o superficiale trovandolo gran musico (compositore e probabilmente cantante e suonatore di più stromenti), poeta latino, e, a quanto pare, italiano ancora. La carriera percorsa dallo Stradella sembra quella di un privato, o come diciamo adesso, di un dilettante. L'A. non trova che in teatri pubblici sieno state eseguite le opere dello Stradella, ad eccezione del *Trespolo* rappresentato la prima volta secondo ogni probabilità in Bologna nel 1682, ed in Modena infallantemente nel 1686. « Lo « Stradella non fu un genio nel senso comunemente ac« cettato. La melodia, l'armonia, la modulazione, il ritmo, « l'espressione drammatica, la stromentazione, la forma « non ricevettero innovazioni per opera di lui. Lo stile « dello Stradella è quello del suo tempo, nè più, nè manco; « i procedimenti tecnici e pratici del suo comporre sono « quelli che l'uso aveva sanzionati nel mezzo del secolo XVII, « e che tanto non erano invecchiati da render urgenti le « riforme che lentamente si preparano e si compiono. Il « nostro compositore scrisse musica veramente bella, ma « non ecclissò i contemporanei. » Il signor Catelani, come il Richard ed altri scrittori, crede che l'aria dello Stradella

Pietà Signore sia *une ruse* di qualche bravissimo maestro italiano o d'oltre monti, o del Fétis o del Niedermeyer. L'A. cita molti libri e giornali che ricordano lo Stradella, e finalmente dà l'elenco delle 148 opere dello Stradella esistenti nell'Archivio musicale della Biblioteca Palatina di Modena, accompagnandolo da note ed osservazioni suggerite dalle opere stesse. Questo elenco comprende:

I. Musica stromentale: N. 1 al 18, Sinfonie a violino e basso, violino, violoncello e basso, a concertino (violino 1.°, violino 2.° e basso), a due concertini, ed a concertino e concerto grosso (tutti gl'istromenti ad arco variamente raddoppiati).

II. Musica vocale: N. 19, Cantata a voce di basso con violini e basso continuo; N. 20 al 22, Cantate a tre, a cinque ed a sei voci con istromenti e B. C.; N. 23, Dialogo a quattro voci con istromenti e B. C.; N. 24 al 39, Mottetti a voce sola ed a più voci con solo B. C. e con istromenti; N. 40 al 45, Arie a voce sola con solo B. C. e con violini; N. 46 al 104, Cantate a voce sola ed a più voci con solo B. C. e con più istromenti; N. 105 e 106, Canzoni a voce di soprano con B. C.; N. 107 al 109, Canzonette a voce sola con B. C.; N. 110 al 117, Madrigali a più voci sole, e con B. C.

III. Musica scenica: Oratorî.

118. *Santa Edita, vergine e monaca, regina d'Inghilterra.* In due parti. Due soprani, contralto, tenore e basso; l'accompagnamento di solo B. C. Parole del principe Don Lelio Orsini. L'esecuzione ebbe luogo nel 1684 e 1692 nel teatro privato della Corte Estense.

119. *Ester liberatrice del popolo ebreo.* In due parti. Due soprani, contralto, baritono, basso e coro a quattro voci; l'accomp. di solo B. C.

120. *San Giovanni Battista.* In due parti. Due soprani, contralto, tenore, basso e coro a tre ed a quattro voci,

oltre un madrigale a cinque. Precede una sinfonia con violini, viola e basso; lo stromentale è composto dal concertino e dal concerto grosso talora separati, talora uniti. Il libretto fu stampato in Modena nel 1688.

121. *San Giovanni Grisostomo.* In due parti. Due soprani, contralto, tenore e basso; l'accomp. di solo B. C.

122. *Santa Pelagia.* In due parti. Soprano, contralto, tenore, basso e coro a quattro voci. Precede una Sinfonia con violini, viola e basso, stromentale dominante nell'oratorio. Un'aria del tenore è accompagnata dal cembalo e dal violone. Il libretto fu stampato nel 1688.

123. *Susanna.* In due parti. Due soprani, contralto, tenore, basso e coro a tre ed a cinque voci. La sinfonia è scritta per violini e basso, stromentale della maggior parte dei pezzi. G. B. Giardini stampò in Modena la *Susanna* dedicandola a Francesco II, in data del 16 aprile 1681. Il Catelani non esita a « credere che « lo Stradella ad invito di Francesco II abbia scritta « la musica della *Susanna*, eseguita nella Corte Estense « l'anno 1681 per la prima volta, ripetuta poi nel 1692 « ed anche nel 1687, se quest'anno non è sbagliato « nella *Biblioteca modenese*. Fa d'uopo conchiudere che « lo Stradella vivesse nei primi mesi del 1681. »

Drammi:

124. *Accademia d'amore.* In due parti. Due soprani, contralto, tenore e basso. Parole di Gio. Batt. Monesio. Due sinfonie precedono il dramma; lo stromentale è composto di concertino e concerto grosso.

125. *Biante.* Azione drammatica parte in musica, parte in prosa. Atti tre con prologo ed intermezzi. Due soprani, contralto e basso. Sinfonia, arie, duetti, terzetti e balletto in fine.

126. *La Circe.* Parte unica. Due soprani e basso. La poesia è di Gio. Filippo Apollonio. Lo stromentale si compone di violino e basso.

127\. *La Circe.* Parte unica. Le voci e lo stromentale rimangono gli stessi del dramma precedente; la poesia del medesimo Apollonio e la musica sono differenti.

128\. *Il Corispero.* In due atti. Due soprani, mezzo soprano, due contralti, due tenori, tre bassi e due cori a quattro voci. Lo stromentale di violini e basso.

129\. *Il Damone.* Parte unica. Due soprani, contralto, tenore e basso. Lo stromentale si compone del concerto grosso delle viole, della lira e del concertino raddoppiato.

130\. *Floridoro.* In tre atti. Tre soprani, due contralti, tenore e basso. Stromentale di violini e basso. Nel 1673 fu stampato a Macerata un libretto anonimo intitolato: *Il Floridoro,* dramma per musica rappresentato in Macerata l'anno 1673.

131\. *Orazio.* In tre atti. Sei soprani, contralto, tenore e tre bassi. Tre sinfonie precedono gli atti. Stromentale di violini e basso.

132\. *Lo schiavo liberato.* In due parti. Soprano, contralto, tenore e basso. La poesia è di Sebastiano Baldini. Le due parti sono precedute da una sinfonia; lo stromentale è composto di concertino e di concerto grosso.

133\. *Trespolo tutore.* In tre atti. Tre soprani, contralto, tenore e basso. Con sinfonia e con lo stromentale di violini e basso. Esistono tre edizioni del libretto con varî titoli. Si crede che lo Stradella si sia servito dell'edizione di Bologna del 1679: *Amore è veleno e medicina degl'intelletti* o vero *Trespolo tutore*, commedia dell'ecc. sig. dott. G. B. Ricciardi ridotta per drama dal dott. Gio. Cosimo Villifranchi, volterrano.

134\. *Il Barcheggio.* In due parti. Soprano, contralto e basso. Due sinfonie precedono le parti. Lo stromentale è composto di violini, cornetta o tromba e basso; talora di trombone di rinforzo al basso. Dopo la seconda sinfonia e prima del duetto che comincia l'azione si legge

in capopagina: *Inventione per un Barcheggio:* 1681, 16 *giugno. L'ultima* (1) *compositione del signor A. Stradella.*

Questa serenata epitalamica fu composta per solennizzare il matrimonio di Carlo Spinola e della Paola Brignole, ambo di Genova, celebrato il 6 luglio 1681. È dunque evidente che lo Stradella viveva nel 1681. La data del 16 giugno che si trova nello spartito può riferirsi al giorno della consegna del lavoro, oppure al compimento di esso. E la data dell'assassinio di cui parlano Bourdelot e Bonnet? E l'opera *La forza dell'amor paterno* di cui parlano Burney e Fétis, ed il libretto della quale non fu visto che dal solo Burney?

Intermezzi e prologhi: N. 135 al 140, Intermezzi a voce sola, a due od a tre voci, qualcuno con coro, col solo B. C. e con violini; N. 141, Prologo in *sol min.* a voce di soprano con B. C.; N. 142, Prologo in *re* a voce di tenore con violini e B. C. Composto per opera ignota. Lo Stradella vi ha aggiunto un preludio che si lega al tono che dà principio all'opera; N. 143, Prologo in *fa* a tre voci, soprano e due tenori, con violini e B. C., satira arguta difficilmente comprensibile; N. 144, Prologo in *do* a tre voci, due soprani e tenore con violini e B. C., composto per l'opera *Scipione* dal poeta Nicolò Minato; N. 145, Prologo in *si bem.* a tre voci, due soprani e tenore, con violini e B. C., composto per la *Dori*, poesia dell'Apolloni, musica del Cesti; N. 146, Prologo in *re* a quattro voci, due soprani, tenore e basso, con violini e B. C., composto per il *Girello*, poesia attribuita ad individuo di casa Acciajuoli, musica di Fr. Antonio Pistocchi; N. 147, Prologo in *re* a quattro voci, contralto, tenore, baritono e basso, con cori e con accomp. di concertino, concerto grosso, tromba e B. C.,

(1) Forse la più recente?

scena burlesca composta per il *Tito* del poeta conte Beregani; N. 148, Prologo in *do* a cinque voci, tre soprani, mezzo soprano e contralto con B. C. Questo prologo fu composto per l'opera *Il Giasone*, forse quello che musicò il Cavalli nel 1649 pel teatro S. Cassiano di Venezia, riformandolo in parte nel 1666.

Dagli antecedenti prologhi ed intermezzi potendosi dedurre che lo Stradella, direttamente o no, s'ingeriva di cose teatrali, tanto più riesce incomprensibile come i suoi spartiti non abbiano fatto il giro dei teatri. Si cumulano congetture a congetture, sino a fantasticare se per avventura il nostro compositore fosse un *figlio dell'amore* ed appartenesse a casato insigne, e professasse di musica *en amateur*, anzichè venalmente. Il Catelani conchiude col Méry: « Attendons les réponses que le temps, ce grand révélateur, « donne lui-même à toutes les questions. »

Arcangelo Corelli

Il padre dei moderni virtuosi e compositori di violino, Arcangelo Corelli, nacque d'antica famiglia originaria di Roma a Fusignano, terra nel territorio di Bologna, l'anno 1653. Cominciò la sua educazione musicale a Faenza ed a Lugo; poi ebbe lezioni di contrappunto da Matteo Simonelli, maestro della cappella del papa, e fu suo maestro di violino Giovanni Battista Bassani, il più gran violinista di quel tempo.

Compiti i suoi studi di musica Corelli lasciava l'Italia;

viaggiò la Germania, e fu anche per qualche tempo al servizio della Corte di Baviera nel 1680. Verso la fine dell'anno seguente fissò dimora in Roma, dove pubblicò nel 1683 la sua prima opera: dodici sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo. Ben presto arrivò a tale riputazione che non vi fu professore romano o forestiero che non lo riconoscesse per maestro. In tutte le occasioni solenni lo si incaricava della direzione dell'orchestra, ed era ricercato dai più grandi signori, i quali si disputavano il piacere di sentire l'eccellente violinista. Quando nel 1686 il re d'Inghilterra Giacomo II inviò con gran corteggio il conte di Castelmaine ambasciatore a Roma, la regina Cristina di Svezia, che si trovava in quella città, fece rappresentare nel suo palazzo un dramma che alludeva alla solenne ambasciata. Bernardo Pasquini ne aveva scritto la musica su poesia di Alessandro Guidi di Verona, e Corelli dirigeva l'orchestra composta di 150 suonatori. Il cardinale Ottoboni, grande amatore di belle arti, dava prova al Corelli della sua benevolenza coll'alloggiarlo nel suo palazzo ove tenevasi ogni lunedì un'adunanza di musica.

Quivi Corelli fece conoscenza con Haendel. Si racconta che un giorno ei suonava la sinfonia dell'opera di Haendel *Il trionfo del tempo*, presente il compositore. Parve ad Haendel che Corelli non la eseguisse come si doveva; colla solita sua violenza gli strappa dalle mani il violino e la suona egli stesso. Corelli senza scomporsi si contentò di osservargli: « Ma, caro Sassone, questa musica è in stile fran- « cese di cui io non me ne intendo. »

Si hanno altre prove della dolcezza del carattere di Corelli, che fu sempre modestissimo e d'animo gentile. Un giorno egli suonava dinanzi numerosa adunanza, quando s'avvide che tutti si mettevano a parlare; egli allora posò il violino sopra una tavola dicendo che temeva interrompere la conversazione. Gli uditori compresero la lezione, lo pre-

garono di riprendere il violino, e gli prestarono l'attenzione dovuta al suo talento.

La fama della superiorità di Corelli correva per tutta Italia, e il re di Napoli erasi invogliato di averlo alla sua corte. Corelli rifiutò diverse volte le sue offerte, sia perchè temeva la gelosia dei violinisti di quel paese, sia perchè amava la sua tranquillità di Roma; tuttavia finì coll'accettare, e partì per Napoli accompagnato dal suo secondo violino e dal violoncello. Al suo arrivo, Alessandro Scarlatti e diversi altri maestri lo sollecitarono a suonare qualche suo Concerto davanti il re, e non gli menarono buona la scusa di non aver fatto prova coll'orchestra; il Corelli rimaneva ben gradevolmente sorpreso quando intese l'orchestra di Napoli accompagnare a prima vista il suo concerto meglio che quella di Roma dopo varie prove, e volgendosi al suo secondo violino gli diceva: « Si suona a Napoli! »

Egli ebbe allora un pieno trionfo; ma qualche giorno dopo il re trovò lungo e noioso l'adagio d'un secondo concerto di Corelli, ed abbandonò la sala prima ancora che il violinista finisse di suonare. E Corelli eseguiva una delle mirabili Sonate dell'immortale sua quinta opera! Ei ne fu dolorosamente sorpreso, e non potè terminare il pezzo. Un'altra volta lo si pregò di dirigere l'esecuzione d'un lavoro dello Scarlatti, compositore che non conosceva perfettamente il maneggio del violino. Egli vi aveva scritto un passo assai difficile, e ne aveva segnato male il modo di esecuzione; Corelli, arrivato a quel passo senza esserne prevenuto, lo sbagliò, mentre s'accorgeva che Petrillo, capo d'orchestra napoletano, che lo aveva studiato, lo eseguiva preciso. Nella sua confusione suonò in *maggiore* il canto che seguiva e che era scritto in *minore;* Scarlatti disse: « Ricominciamo, » e Corelli conservò ancora il tono maggiore fino a che fu avvisato dello sbaglio dallo stesso Scar-

latti. Afflitto per l'avventura, ed immaginandosi d'aver fatto una triste figura a Napoli, partì subito per Roma.

Ma anche quivi l'attendevano nuovi dispiaceri. Un suonatore d'oboe faceva furore, e nessuno avvertì il ritorno di Corelli. Si applaudiva in seguito per la sola novità Valentini, suonatore di violino e compositore di molto inferiore a Corelli. Il grande artista non potè sopportare l'oblio in cui si credeva caduto: lo colpiva una grande tristezza che gli troncò miseramente la vita ai 13 di gennaio dell'anno 1713. Fu sepolto nella chiesa di Santa Maria della Rotonda. Nel testamento lasciava una bella collezione di quadri ed una somma di 50 mila scudi al cardinale Ottoboni, al quale era stato sempre molto affezionato; l'Ottoboni accettando i quadri, volle che il danaro fosse diviso fra i parenti poveri del Corelli.

Corelli può esser considerato come il fondatore della scuola dei violinisti italiani, scuola che si distinse per il ritmo grazioso, e per lo stile purissimo e naturale. L'originalità e la semplicità dei canti del *principe dei musicisti*, titolo che meritamente fu dato a Corelli, contribuirono a popolarizzare il violino. Gasparini, suo scolare e maestro di Marcello, diceva il Corelli *virtuosissimo di violino e vero Orfeo de' nostri tempi.* Osserva l'Avison, celebre organista, nella sua opera *An essay on musical expression* (*Saggio sull'espressione musicale*), Londra, 1752, che « quantunque dopo Co-
« relli lo stile della musica sia ben cambiato, e si sieno
« fatti grandi progressi nell'armonia, tuttavia si trova nei
« migliori compositori moderni il fondo delle idee di Co-
« relli, di cui hanno saputo abilmente approfittare, stu-
« diando specialmente l'op. 3, e l'op. 5 delle Sonate. »

Corelli aveva fatti buoni studi di contrappunto, e lo mostrò quando si difese dagli attacchi di Giovanni Paolo Colonna che lo accusava di aver scritto una successione diatonica di quinte in un'alemanna della terza Sonata del-

l'op. 2, *Balletti da camera*. Antonio Liberati, preso a giudice della questione, la decise in favore di Corelli.

Le composizioni di Corelli sono tutte per violino; eccone la lista:

Op. 1. XII Sonate a tre, due violini e violoncello col basso per l'organo. Roma, 1683, in-foglio. Anversa, 1688. Amsterdam, senza data.

Op. 2. XII Suonate da camera a tre, due violini, violoncello, violone e cembalo. Roma, 1685. Ne furono fatte due edizioni in Amsterdam, l'ultima delle quali col titolo: *Balletti da camera*. In quest'opera vi sono alcune Sonate d'una grande bellezza, per esempio, la seconda, la quinta, l'ottava, l'undecima.

Op. 3. XII Sonate a tre, due violini e arciliuto col basso per l'organo. Bologna, 1690. Anversa, 1691. Amsterdam, senza data.

Op. 4. XII Sonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo. Bologna, 1694, ristampata in Amsterdam col titolo di *Balletti da camera*.

Op. 5. XII Suonate a violino e violone o cembalo. Roma, 1700. La seconda parte di quest'opera consiste in preludi, allemagne, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. L'opera terza e la quinta sono i due capolavori di Corelli, ma sopratutte si distingue la quinta per la grandiosità, la ricchezza e la varietà dei canti. Ne fu fatto gran numero di edizioni in Amsterdam ed a Londra, e fu ridotta in diverse maniere. Nella quinta edizione, dovuta a Cartier in Parigi, e preceduta da brevi notizie su Corelli, si legge: « Queste Sonate devono essere considerate « da coloro che si applicano allo studio del violino come « l'istruzione loro elementare; tutto vi si trova, l'arte, « il gusto ed il sapere. Quale cosa havvi mai più vera, « più naturale e nello stesso tempo più larga degli adagio « di Corelli? più concatenata e meglio intesa delle sue

« fughe? più naturale delle sue gighe? Infine egli è stato « il primo ad aprire l'aringo delle Sonate, e ne pose il « limite. »

Op. 6. Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obbligati, e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno raddoppiare. Roma, 1712. Amsterdam, senza data. Corelli la dedicava a Giovanni Guglielmo principe palatino del Reno, e ne faceva la pubblicazione il 3 dicembre, poche settimane prima della sua morte.

Corelli aveva anche composto una raccolta di Concerti grossi con una Pastorale per il SS. Natale, editi nel 1709. Stefano Roger, editore in Amsterdam, diede alla luce un libro di Sonate, opera postuma del Corelli, ma si crede sia una falsificazione.

Nel Vol. I, pag. 250, delle *Notizie degli Arcadi*, ai quali come eccellente nell'arte Corelli era ascritto col nome di Arcomelo Erimanteo, havvi il suo elogio.

Principali suoi allievi sono Baptiste Anet, Geminiani (che ridusse in Concerti l'opera quinta), Locatelli, Lorenzo e Giambattista Somis, che tutti furono noti come violinisti e compositori valenti.

Una statua è stata eretta a Corelli in Vaticano colla iscrizione:

Corelli princeps musicorum.

Scarlatti

(Alessandro, Domenico e Giuseppe)

Alessandro Scarlatti, compositore originale e fecondissimo, fu il precursore di tutti i grandi maestri della musica teatrale, e lo si può considerare come il fondatore della famosa scuola napoletana. Prima di lui la musica nei teatri si riduceva quasi alla sola declamazione, e la poesia ad uno strano miscuglio di sacro e di profano, di storico e di mitologico, di grave e di giocoso; vano accozzamento d'imagini e di figure. Ma a poco a poco poeti e musicisti s'avvidero non esser scopo dell'arte abbagliare con fulgore d'ornamenti bizzarri ed assordare con armonie strepitose, bensì di rapire le menti con fecondi pensieri ed interessare i cuori. Lo Scarlatti fu il primo autore di tale avventurosa rivoluzione. Ei comprese che la forza dell'arte musicale consisteva nella melodia; così introdusse nel contrappunto la chiarezza, l'espressione, l'eleganza, conservando sempre la semplicità e la nobiltà. Pennelleggiatore sommo degli affetti dell'animo, li seppe esprimere con verità ed energia; per questo diminuì notabilmente le fughe, le controfughe, i canoni e tante altre leziosaggini di stile che, se palesavano la scienza dei maestri, nuocevano sempre all'espressione.

Non si possono dare che pochi cenni biografici sullo Scarlatti. Ei nacque a Trapani in Sicilia l'anno 1659 (1),

(1) Villarosa, Florimo e Paloschi. Fétis (2ª ediz.) e Clément lo dicono nato nel 1649, altri nel 1650. A conferma della sua data Fétis riporta l'epitaffio della tomba di Scarlatti senza sapere che la copia speditagli conte-

e si vuole abbia appreso la composizione da Carissimi in Roma. Però è certo ch'egli studiò le opere dei grandi maestri della scuola romana, e che ebbe una educazione musicale delle più complete; così appena giunto a Napoli si mise in vista per la sua bravura come cantante, come arpista e come suonatore di gravicembalo.

La prima sua opera, *L'onestà in amore*, fu rappresentata nel 1680 nel palazzo di Cristina di Svezia, la quale dopo la rinunzia al trono risiedeva a Roma. Le arie di questo spartito cominciavano ad avere più melodia e più grazia delle altre opere di quel tempo; gli accompagnamenti erano meglio ordinati, ed i recitativi più sostenuti.

È dubbio che lo Scarlatti in seguito partisse per Monaco e per Vienna; anzi ciò è improbabile, perchè nel libretto di un'altra sua opera, *Pompeo*, data nel palazzo reale di Napoli il 30 gennaio 1684, si legge il titolo del compositore: *Maestro di Cappella di Sua Maestà la Regina di Svezia*, titolo che doveva ritenere a Roma lo Scarlatti.

Mancano notizie sulla vita e sulle composizioni dello Scarlatti fino all'anno 1693, in cui si eseguì a Roma il suo oratorio *I dolori di Maria sempre vergine*, scritto per la Congregazione dei sette dolori, e nello stesso anno comparve sul teatro la sua *Teodora*. Si trova in quest'opera il primo esempio di recitativo accompagnato dall'orchestra, mentre fino allora si usava sostenerlo senza interruzione col solo basso. Così nasceva il *recitativo obbligato*. Lo Scarlatti evitò nella *Teodora* la monotonia degli accompagnamenti rendendoli variati con disegni speciali.

Cristina era morta nel 1688, e pare che qualche anno dopo lo Scarlatti, che non aveva altro impiego se non quello

neva un errore. Di fatti Florimo verificò che nell'iscrizione si legge lo Scarlatti esser morto il 24 ottobre 1725 a 66 anni (e non a 76); così si scorge chiaramente come egli nascesse nel 1659.

di scrivere per il teatro e per la chiesa, accettasse il posto di maestro della cappella reale di Napoli. Quivi, egli per ordine del vicerè, ritoccò lo spartito del Legrenzi, *Odoacre*, che fu messo in scena al teatro San Bartolomeo il 5 gennaio 1694. Con rara modestia volle segnare sullo spartito le arie rifatte, dicendo non volere che i suoi falli portassero pregiudizio alla riputazione di Legrenzi. All'*Odoacre* seguirono *Pirro e Demetrio* 1697, *Il prigioniero fortunato* 1698, e *Laodicea e Berenice* 1701. Sarebbe in quest'ultima opera che Corelli sbagliò quel passo difficilissimo del violino che era scritto nell'accompagnamento obbligato dell'aria del tenore. Quando nel 1705 si diede a Roma *Laodicea e Berenice*, Scarlatti aveva cangiata quell'aria.

Queste composizioni procurarono allo Scarlatti una grande celebrità e molti onori. Fu chiamato in Roma ad aiutare il vecchio Antonio Foggia nelle funzioni di maestro di cappella di Santa Maria Maggiore, e nel 1707 vi divenne primo maestro; il cardinale Ottoboni, che gli aveva dato il titolo di direttore della sua musica, gli ottenne dal papa la decorazione dello Sperone d'oro.

Dopo la conquista del Regno di Napoli fatta dall'imperatore sugli Spagnuoli, Scarlatti vi tornò a ripigliare il suo uffizio di maestro della cappella reale (1709). Tra le opere che fece rappresentare in Napoli è da ricordarsi il *Tigrane* dato nel 1715 al teatro San Bartolomeo. Il libretto contiene dopo l'argomento la nota interessantissima:
« Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei
« difetti, che forse potrai conoscere nella musica, in con-
« siderando che ormai dovrebbe essere affatto stanco l'au-
« tore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle
« quali col presente dramma viene a compire il numero
« di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel
« teatro di Napoli, ed altri teatri d'Italia. »

Così nel 1715 Scarlatti aveva composto per il teatro

cento sei opere, alle quali egli ne aggiunse ancora dieci o dodici negli anni seguenti, e scrisse di più molti Oratorî, moltissime Messe (si vuole sommarle a duecento) ed altra musica di chiesa. Non tutte però queste composizioni di Scarlatti arrivarono fino a noi, perchè al suo tempo non correva l'uso di stampare le opere teatrali; e perchè le chiese ed i conventi conservavano i manoscritti originali della musica sacra, di cui spesse volte lo stesso autore non possedeva copia. Tanti spartiti preziosi andavano poi facilmente in dimenticanza ammucchiati in biblioteche monastiche e spesso finivano coll'essere perduti.

Scarlatti non si rese meno benemerito dell'arte musicale coll'assumere l'insegnamento della composizione nei Conservatorî di Sant'Onofrio, dei Poveri di Gesù Cristo, e di Loreto. Egli ebbe per scolari quegli artisti che stabilirono la gloria della scuola napoletana; fra questi Logroscino, Leo, Pergolesi e Durante.

Scarlatti moriva in Napoli il 24 ottobre del 1725, e fu sepolto nella cappella di Santa Cecilia nella chiesa dei Carmini di Monte Santo.

Viene rimproverato allo Scarlatti di aver spesso sacrificato la musica alla poesia, fermandosi con compiacenza su ogni parola isolata, più inteso forse ad esprimere il valore dei vocaboli di quello che lo spirito generale della frase; se tal cosa è leggera imperfezione rimane ben nascosta da una modulazione ardita e dalle dissonanze, di cui lo Scarlatti usò largamente senza mai ferire l'orecchio, ma adoperandole quasi come pungoli per destare l'attenzione degli spettatori dopo una successione di accordi perfetti. Il suo genio creatore accoppiava alla ricchezza d'una immaginazione audace un sapere profondo, uno stile purissimo ed un'esperienza acquistata in lavori innumerevoli.

Le opere di Scarlatti presentano anche molta varietà nell'istromentazione. Nelle *Nozze col nemico*, un violino, un

violoncello ed un liuto accompagnano il soprano. Nel *Tigrane* l'orchestra è composta del quartetto, due oboi, due corni, due flauti, due fagotti, clavicembalo ed altri stromenti da pizzico, lusso d'istromentazione senza esempio; e vi si trovano pezzi con accompagnamento di due viole e violoncello: di flauti, corni, fagotti ed istromenti a corda; un'aria d'una soavissima melodia con due violini, viola e violoncello concertanti, basso e cembalo d'accompagnamento. Nella *Caduta dei Decemviri* abbondano tratti di genio originalissimi; per non citarne che un solo, nel secondo atto un'aria d'un'espressione commovente è accompagnata dalla violetta con violoncello obbligato e basso solo. In quest'opera Scarlatti aveva fatto accompagnare un'aria del primo atto da quattro parti di violino dividendo in due le parti dei primi e quelle dei secondi violini, effetto di cui si dissero inventori i maestri del nostro secolo.

Compositore d'inesauribile fecondità Scarlatti fu eccellente anche nella musica sacra. Le sue Messe, i suoi Mottetti, i suoi Oratorî sono capolavori; Jommelli affermava che nulla potevasi paragonare alla musica di chiesa dello Scarlatti, e Sacchini, allorchè terminava le sue lezioni nel Conservatorio dell'Ospedaletto a Venezia, non ometteva mai di baciare il libro che conteneva la musica di tale grande maestro.

Le Cantate dello Scarlatti hanno servito di modello ai compositori del secolo scorso; egli le scriveva colla massima facilità. Il Durante, che si gloriava di comporre sui manoscritti ereditati dal suo maestro, ne ridusse molte in duetti con gusto finissimo.

Al giorno d'oggi si conoscono dello Scarlatti: dieci Oratorî a più voci e con istromenti; poche Messe, Concerti sacri, Salmi e Mottetti; alcuni Madrigali e Serenate; un numero infinito di Cantate ad una voce sola; due libri di toccate per clavicembalo od organo; una *suite* di pezzi per

clavicembalo, e le seguenti opere (1): 1. *L'onestà nell'amore*, Roma 1680; 2. *Pompeo*, Napoli 1684; 3. *Teodora*, tre atti, Roma 1693; 4. *Odoacre*, tre atti, musica di Legrenzi rifatta in parte dallo Scarlatti, Napoli 1694; 5. *Pirro e Demetrio*, tre atti, Napoli, 1697; 6. *Il prigioniero fortunato*, 1698; 7. *Il prigioniero superbo*, tre atti, Napoli, 1699; 8. *Gli equivoci nel sembiante*, Roma, 1700; 9. *Eraclea*, tre atti, 1700; 10. *Le nozze col nemico;* 11. *Mitridate* (2);. 12. *Laodicea e Berenice*, Napoli, 1701; 13. *Il figlio delle selve*, 1702; 14. *La caduta dei Decemviri*, tre atti, 1706; 15. *Il trionfo della libertà*, Venezia, 1707; 16. *Il Medo*, tre atti, 1708; 17. *Il martirio di Santa Cecilia*, tragedia lirica in tre atti, Roma, 1709; 18. *Teodosio*, tre atti, Napoli 1709: 19. *Ciro riconosciuto*, tre atti, Roma, 1712; 20. *Porsenna*, musica di Lotti con alcune arie ed altri pezzi rifatti dallo Scarlatti, Napoli, al teatro San Bartolomeo, 1713; 21. *Scipione nelle Spagne*, Napoli, al teatro San Bartolomeo nel carnevale del 1714; 22. *L'amor generoso*, al teatro del palazzo reale di Napoli, il 1.° ottobre 1714; 23. *Arminio*, in tre atti, al teatro San Bartolomeo il 19 novembre 1714: 24. *Tigrane*, tre atti, nel medesimo teatro, 1715; 25. *Carlo re d'Allemagna*, Napoli 1716; 26. *La virtù trionfante dell'odio e dell'amore*, al teatro del palazzo reale di Napoli, 1716; 27. *Il trionfo dell'onore*, Napoli, al teatro dei Fiorentini, 1718; 28. *Telemaco*, Roma, 1718; 29. *Attilio Regolo*, tre atti, Roma, al teatro Capranica, 1719; 30. *Il Cambisio*, con intermezzi buffi, Napoli, al teatro San Bartolomeo, 1719; 31. *Tito Sempronio Gracco*, tre atti e ballo, al medesimo teatro, 1720; 32. *Turno Aricinio*, Roma, 1720; 33. *La principessa fedele*,

(1) Fétis.

(2) *Mitridate Eupatore*, musica di Alessandro Scarlatti, sarebbe stata eseguita, secondo l'Allacci, nel teatro S. Giovanni Grisostomo di Venezia, ma forse prima?

Roma, 1721; 34. *Griselda*, Roma 1721; 35. *Didone abbandonata;* 36. *Olitorio;* 37. *Massimo Papirio;* 38. *Non tutto il male vien per nuocere;* 39. *Diana ed Endimione.* Delle ultime cinque Fétis dice non conoscere la data ed il luogo della rappresentazione.

Alessandro Scarlatti ebbe un figlio, Domenico, nato a Napoli nel 1683, che fu pure musicista celebre. Allievo di Pasquini, egli divenne il più abile suonatore di clavicembalo d'Italia, e fu migliore arpista di suo padre. Eccitava dovunque la sorpresa per la sua grande destrezza, e per la ricchezza della sua immaginazione. Nel clavicembalo egli faceva molto uso dell'incrociamento delle mani nei passaggi rapidi, e ne cavò effetti bellissimi. Hasse, che lo aveva sentito a Napoli, ne parlava con entusiasmo dopo molti anni, e vuolsi che Haendel, che lo conobbe a Venezia, quando nominava Domenico Scarlatti si facesse il segno della croce!

Questo compositore è il primo che scosse il giogo di precetti stabiliti da una vecchia pratica, ed a coloro che glielo rinfacciavano domandava se i traviamenti nei quali era caduto avevano nulla di spiacevole per l'orecchio: alla risposta negativa replicava che non v'è nell'arte musicale altra regola degna d'un uomo d'ingegno se non quella di non offendere il solo senso a cui s'indirizza la musica.

Le ultime sue Sonate sono d'uno stile più facile, e ciò perchè il maestro erasi fatto così grasso che non poteva più incrociare le mani sulla tastiera.

Domenico Scarlatti fu eletto maestro di cappella di San Pietro in Roma nel 1715; nel 1719 si condusse a Londra per mettervi in scena una sua opera (*Narciso*, 30 maggio 1720); poco dopo partì per Lisbona, ove il re lo trattenne qualche anno alla sua corte con un splendido trattamento. Lo troviamo a Napoli nel 1725, e si sa che godè poi un gran favore alla corte di Madrid, ove si recava nel 1729 per dare lezioni di clavicembalo alla principessa delle Asturie.

Vi rimase fino al 1754, epoca nella quale fece ritorno a Napoli. Quivi moriva nel 1757.

Si ha di lui: il primo libro di Sonate stampate a Venezia, trenta Capricci in Amsterdam, sei Sonate a Norimberga, ed altre composizioni edite a Parigi; ma la più completa collezione delle sue opere è quella pubblicata nel 1839 da Haslinger a Vienna per cura di Carlo Czerny.

Domenico Scarlatti scrisse varie opere per il teatro, e poca musica per la chiesa; ma con ciò non aggiunse fama al suo nome, che durerà celebre finchè vi saranno pianisti di buon gusto che preferiranno la grazia squisita delle sue Sonate alle strepitose astruserie di certa musica del presente, e dell'*avvenire*.

Con Domenico non finirono nell'arte musicale le glorie della famiglia Scarlatti. Giuseppe, nipote del grande Alessandro, nato a Napoli nel 1712, ebbe molta voga in Italia ed a Vienna sì per le sue composizioni, che per la sua bravura straordinaria nell'insegnamento del clavicembalo. Il suo stile si distingue da quello degli altri Scarlatti per la elegante facilità. Ei lasciava tredici opere teatrali: tra queste *Il mercato di Malmantile*, rappresentato a Vienna nel 1757, ottenne prodigioso successo.

Passò gli ultimi anni della sua vita in Vienna, e vi morì ai 17 agosto del 1777.

Antonio Lotti

Si ritiene che Antonio Lotti, celebre organista e compositore di primo ordine, sia nato nel 1667 in Annover, ove suo padre Matteo occupava il posto di maestro di cappella della corte elettorale. È certo però che la sua famiglia era veneziana d'origine; lui stesso si disse veneziano nel libretto del dramma pastorale *Tirsi* di cui pose in musica il primo atto, e nel titolo del suo libro di Madrigali, e Caffi, nella *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, fa osservare che un fratello del Lotti ottenne in Venezia un impiego che non si potea dare che ad un veneziano.

Antonio Lotti è più conosciuto per la bellezza delle sue composizioni di quello che per gli avvenimenti di sua vita. Ei si portò giovanissimo in Venezia, e vi studiò le discipline musicali presso il Legrenzi. Lo troviamo cantore della cappella ducale di San Marco nel 1687, organista del secondo organo della medesima cappella nel 1692, e nel 1704 primo organista, ufficio ch'egli disimpegnò per quarantatre anni, e che lasciava solo nel 2 aprile 1736 quando ebbe la nomina a maestro di cappella nella stessa chiesa.

Per poco tempo occupava il Lotti la carica onorifica; egli moriva il 5 gennaio 1740 in età di 73 anni. Nella chiesa di San Geminiano si vede ancora la sua tomba, presso la quale per più di mezzo secolo si cantò una sua *Messa da requiem* il giorno anniversario di sua morte.

Lotti fu grande compositore di musica religiosa, drammatica e vocale da camera. Il suo stile è semplice e chiaro, vero il sentimento, profonda l'espressione e meravigliosa l'arte di trattare le voci. Se le opere drammatiche mancano

di una certa vivacità, nei madrigali e nella musica sacra il Lotti è senza dubbio superiore a tutti i maestri del suo tempo. Fétis lo dice *au moins l'égal d'Al. Scarlatti.* Il Lotti fu pure in gran nome come maestro di canto e di composizione; i suoi scolari erano numerosissimi, anzi non si sa comprendere come un compositore così fecondo abbia avuto tanto tempo da dedicare alla loro istruzione. Dalla sua scuola sortì quel Baldassare Galuppi detto il Buranello che fu celebre compositore drammatico. Egli era l'allievo prediletto del Lotti.

L'Allacci nella *Drammaturgia* ci lasciò la lista delle opere drammatiche del Lotti, lista che fu riportata dal Fétis. Io credo che ci sia errore circa la prima opera del Lotti, *Giustino*, rappresentata, secondo il suddetto scrittore, a Venezia nel 1683. Il *Giustino* che si diede in quell'epoca al teatro San Salvatore di Venezia era stato musicato dal Legrenzi; Fétis stesso lo dice nella biografia di quest' ultimo maestro, e Livio Niso Galvani nei *Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* non parla del *Giustino* del Lotti. Gli altri suoi drammi sono: *Il trionfo dell' innocenza*, 1693, Venezia, al teatro Sant'Angelo; il primo atto di *Tirsi*, 1696 autunno, Venezia, al teatro San Salvatore (l'atto secondo era del Caldara, ed il terzo del padre Attilio Ariosti, bolognese); *Sidonio*, 1706; *Achille placato*, 1707; *Il Teuzzone*, 1707; *Ama più chi men si crede*, 1709; *Il comando non inteso e ubbidito*, 1709; *Isaccio Tiranno*, 1710; *La forza del sangue*, 1711; *Il tradimento traditor di sè stesso; L'infedeltà punita*, 1712, in collaborazione con Carlo Francesco Pollaroli; *Porsena*, 1712; *Irene Augusta*, 1713; *Il Polidoro*, 1714; *Foca superbo*, 1715; *Alessandro Severo*, 1717; *Il vincitor generoso*, 1718. Tutte queste opere sarebbero state date a Venezia.

L'Elettore di Sassonia che nel 1712 aveva inteso a Venezia qualche opera del Lotti, e che ne aveva ammirato

il talento nel suonar l'organo, lo chiamò nel 1718 a scrivere un'opera in Dresda. Lotti si condusse in quella capitale assieme alla cantante bolognese Santa Stella ch'egli aveva sposato alcuni anni prima (1); ma se la moglie brillò sul teatro di Dresda per la bravura nel canto, l'opera del marito *Gli odî delusi dal sangue*, riuscì un lavoro piuttosto debole, e non pari alla fama dell'autore (2). Verso la fine dello stesso anno (1718) Lotti ritornò a Venezia, e d'allora non si occupò più di musica drammatica, ma scrisse solamente per la chiesa.

Fra la musica da camera del Lotti merita particolare menzione la raccolta di composizioni a quattro e cinque voci pubblicata col titolo: *Duetti, Terzetti e Madrigali consacrati alla C. R. Maestà di Giuseppe I, imperatore, da Antonio Lotti, veneto, organista della cappella di San Marco;* Venezia 1705, per Antonio Bertali. L'autore n'ebbe in ricompensa dall'imperatore una catena d'oro, ed un regalo in danaro. Ad onta della bellezza, del sentimento, e della forma perfetta ed elegante della maggior parte dei pezzi, questa raccolta fu aspramente censurata da scrittore anonimo, che si suppone fosse il Marcello. La critica si fondava specialmente sulle arditezze dell'armonia, arditezze che dopo li Lotti entrarono nel dominio dell'arte; ma è ingiusta in ciò che riguarda la forma delle composizioni. Marcello stesso usò ne' suoi ammirabili Salmi molte forme inventate dal Lotti.

---

(1) Santa Stella portava in dote al marito una somma di 60,000 franchi. Ella sopravisse al Lotti e quando morì si rilevò dal suo testamento ch'ella aveva avuto prima del suo matrimonio una figlia naturale, Lucrezia Maria Basadonna, che fu religiosa.

(2) Il conte Orloff nel *Saggio sopra la storia della musica in Italia*, traduzione di B. Coronati, Roma 1823, vol. IV, pag. 185, scrive: « L'opera « intitolata *Gli odj di Luis dal Sangue*, che Lotti fece a Dresda, patria del « suo amico (Hasse), fu ammirata dall'Alemagna intera!! »

Ci rimangono molte delle numerosissime opere di musica sacra composte dal Lotti. Varie sono nell'Archivio di San Marco, alcune furono raccolte e fatte note dal famoso abate Santini in Roma, e Fétis ne cita undici di sua proprietà; fra quest'ultime si distingue un *Miserere* in *re min.* a quattro voci sole, « admirable composition, d'une expression tou-« chante et remarquable par la richesse et la nouveauté de « l'harmonie autant que par le profond sentiment de tri-« stesse qui y régne d'un bout à l'autre. Ce *Miserere* a « été considéré pendant le dix-huitième siècle comme un « de chefs-d'œuvre de l'école italienne: l'histoire de l'art « confirme ce jugement. »

Caldara Antonio

Questo laborioso compositore nasceva in Venezia circa il 1671 (1). Ricevette lezioni di accompagnamento e di contrappunto dal Legrenzi. Fu cantore della cappella di San Marco fino al 1714, quando si recò alla corte di Mantova, chiamato ad esercitarvi le funzioni di maestro di cappella. Vi rimase quattro anni, poi partì per

(1) Fétis cita come epoca della nascita del Caldara il 1678. Ciò deve essere un errore perchè nel 1689 si rappresentò al teatro Ai Saloni in Venezia l'*Argene*, prima opera in musica del Caldara (vedi Livio Niso Galvani *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* Vi è citato il libretto dell'*Argene*, stampato a Venezia nel 1689 presso Gio. Maria Rossi, libraro a S. Moisè, in-8, di pag. 40) allora in età di 11 anni se si dovesse credere alla data riferita dal Fétis. Fétis più sotto dice che Caldara non aveva che 18 anni quando mise in scena la sua prima opera *Argene*. Ciò è probabilissimo, così ritengo il Caldara nato nel 1671.

Vienna ove ottenne il titolo di vice-maestro della cappella di corte. L'imperatore Carlo VI, che gustava assai la musica di Caldara, lo prese per suo maestro di composizione nello stile moderno. Lo troviamo a Praga nel 1723, direttore dell'opera *Costanza e fortezza*, che Fux aveva scritto per l'incoronazione del re di Boemia; i musicisti ed i cantori della cappella imperiale di Vienna assieme ai migliori artisti della capitale della Boemia formavano un'orchestra di 200 suonatori, ed un coro di 100 voci. L' imponente spettacolo riuscì un trionfo tanto per il compositore quanto per il direttore.

Ai 4 novembre del 1736 Caldara fece rappresentare a Vienna il suo *Temistocle*, ma il poco buon esito di quest'opera lo dissuase dallo scrivere più a lungo per il teatro. Allora egli aveva già messo in scena più di 70 opere. Si fermò ancora per due anni a Vienna, poi ritornò in patria e visse ritirato in Venezia fino alla sua morte che lo colpiva a 92 anni il 28 agosto 1763.

Caldara lavorava costantemente dieci ore al giorno, e conservò anche in età avanzata tutto il vigore delle sue facoltà intellettuali: non è quindi da maravigliarsi della straordinaria quantità delle sue composizioni. Si rappresentarono con plauso opere del Caldara a Venezia, a Bologna, a Macerata, a Roma, a Salisburgo e nella maggior parte a Vienna, ed il nome del maestro correva famoso. Egli scrisse pel teatro in due maniere: la prima si distingue per la spontaneità e per l' espressione della melodia, ma la forma è poco variata; nella seconda lo stile è cangiato per una più vigorosa armonia, ma vi mancano quei lampi di genio che si ammirano in molti lavori di quell' epoca. Di lui si può dire che non fu inventore. Più fortunato nella musica sacra, lasciò alcune composizioni di pregio.

I principali lavori del Caldara sono: *Argene*, Venezia, 1689; *Tirsi*, Venezia, 1696 (Caldara scrisse solo il secondo

atto di quest'opera; gli altri erano di Lotti e di Ariosti); *La promessa serbata al primo*, Venezia, 1697; *Il trionfo della continenza* ovvero *San Bernardo vincitor di lasciva tentazione*, Venezia, 1697 (1); *Farnace*, Venezia, 1703; *Il selvaggio eroe*, 1707; *Partenope*, 1707; *Sofonisba*, Venezia, 1708; *L'inimico generoso*, Bologna, 1709; *Costanza in amore vince l'inganno* (?), Macerata, 1710; *Atenaide*, Vienna, 1714 (in collaborazione con Marc' Antonio Ziani, ed Antonio Negri); *Tito e Berenice*, Roma, 1714; *Il ricco Epulone*, Venezia; *Il giubilo della Salza*, Salzbourg, 1716; *Cajo Marzio Coriolano*, Vienna, 1717 (2); *La verità nell'inganno*, Vienna, 1717; *Astarto*, Vienna, 1718; *La forza dell'amicizia*, Vienna, 1718. (Il primo atto fu posto in musica da Giorgio Reuter il Giovine: il secondo, il terzo e gl'intermezzi dal Caldara); *Ifigenia in Aulide*, Vienna, 1718; *Lucio Papirio dittatore*, Vienna, 1719; *Sirita*, Vienna, 1719; *Sisara*, Vienna, 1719; *Tobia*, Vienna, 1720; *Assalone*, Vienna, 1720; *Naaman*, Vienna, 1721; *Giuseppe*, Vienna, 1722; *Nitòcri*, Vienna, 1722; *L'Ormisda*, Vienna, 1722; *Scipione nelle Spagne*, Vienna, 1722; *Euristeo*, Vienna, 1723; *Andromaca*, Vienna, 1724; *David*, Vienna, 1724; *Gianguir*, Vienna, 1724; *Griselda*, Vienna, 1725; *Le profezie evangeliche d'Isaia*, Vienna, 1725; *Semiramide in Ascalona*, Vienna, 1725; *Il Venceslao*, 1725; *I due dittatori*, Vienna, 1726; *Gioas*, Vienna, 1726; *Il Batista*, Vienna, 1727; *D. Chisciotte in corte della Duchessa*, Vienna, 1727; *Imeneo*, Vienna, 1727; *L'Ornospade*, Vienna, 1727; *Gionaïa*, Vienna, 1727; *Il Mitridate*, Vienna, 1728; *Cajo Fabbrizio*, Vienna, 1729; *Nabot*,

(1) Oratorio recitato dai Rev. Preti della Congregazione dell'Oratorio della Madonna della Fava in Venezia.

(2) Il Fétis ne fa due opere *Cajo Mario* e *Coriolano*. Così pure egli cita *La partenza amorosa* del Caldara come rappresentata a Roma nel 1777, mentre l'Allacci non fa menzione neppure d'un melodramma di tale titolo.

Vienna, 1729 (tutte queste opere dal 1718 sono poemi di Apostolo Zeno); *La passione di Gesù Cristo Signor Nostro*, Vienna, 1730; *Daniello*, Vienna, 1731; *Sant'Elena al Calvario* (?), 1731; *Demetrio*, Vienna, 1731; *La pazienza di Socrate con due mogli*, Vienna, carn. 1731 (in collaborazione con Giorgio Reuter il Giovine); *L'asilo d'amore* (?), 1732; *Sedecia*, Vienna, 1732; *Adriano in Siria*, Vienna, 1732; *Demofoonte*, Vienna, 1733; *Gerusalemme convertita*, Vienna, 1733; *L'Olimpiade*, Vienna, 1733; *La clemenza di Tito*, 4 nov. 1734; *Davide umiliato*, Vienna, 1734; *Enone*, Vienna, 1734; *San Pietro in Cesarea*, Vienna, 1734; *Gesù presentato al tempio*, 1735; *Le grazie vendicate*, 28 agosto 1735; *Achille in Sciro*, 1736; *Ciro riconosciuto*, 28 agosto 1736; *Temistocle*, 4 novembre 1736; *L'ingratitudine castigata* (?), 1737. Tra la musica sacra e da camera Fétis cita: *Santa Firma*, oratorio a cinque voci con violini; *Santo Stefano I re d'Ungheria*, oratorio a quattro con violini; *Le gelosie d'un amore utilmente crudele*, oratorio a quattro con istrumenti; *Il trionfo dell'innocenza*, oratorio a cinque in due parti; *La conversione di Lotario re di Francia*, oratorio a quattro con violini; *La frode della castità*, oratorio a cinque in due parti; *Abigai*, oratorio a quattro con istrumenti; *Santa Francesca romana*, oratorio a cinque con istrumenti; *La ribellione di Assalonne*, oratorio a quattro con istrumenti in due parti; *L'assunzione della Beata Vergine*, a cinque, in tre parti, con istrumenti; *La castità al cimento*, a cinque con istrumenti; *Il trionfo d'amore*, serenata a quattro con istrumenti; *Messe, Salmi, Mottetti* in numero sterminato; *Dodici Cantate* con basso continuo, pubblicate a Venezia nel 1699 da Giuseppe Sala; *Sonate* per due violini e basso continuo, edite in Amsterdam. In queste due ultime opere Caldara prende il titolo di *Musico di violoncello.*

Francesco Durante

Il 15 marzo 1684 nasceva a Fratta Maggiore nel regno di Napoli uno dei più celebri compositori di musica religiosa del secolo XVIII, Francesco Durante. La sua famiglia, che mancava di mezzi per educarlo, ottenne che il giovinetto fosse ammesso al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Napoli, e lì sotto la direzione di Gaetano Greco egli apprese a suonare con abilità il clavicembalo e l'organo, e fece molta pratica nell'accompagnamento dei partimenti. Soppresso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, Durante passò in quello di Sant'Onofrio, e vi divenne scolaro dello Scarlatti; colle lezioni di quel sommo il suo gusto si perfezionò, e le sue cognizioni musicali si estesero largamente.

È dubbio se il Durante abbia compìto i suoi studi di composizione in Roma presso Bernardo Pasquini; forse le sue condizioni economiche non gli permisero questo viaggio; ma è certo ch'egli studiò assai i maestri della scuola romana, scuola che aveva sviluppato mirabilmente l'arte delle combinazioni armoniche.

Durante visse sempre in Napoli, e, dopo la partenza di Porpora per la Germania, fu nominato, in sul cominciare del 1742, maestro del Conservatorio di Loreto. Quaranta lire al mese furono lo stipendio d'un professore che educava nell'arte musicale allievi che divennero compositori di primo ordine quali i Traetta, i Vinci, i Jommelli, i Sacchini, i Guglielmi ed i Paisiello. Così erano retribuiti in allora i più grandi ingegni!

Tuttavia, sebbene Durante non ricavasse nè anche molto profitto dalle sue opere, egli riuscì ad economizzare una

certa somma colla quale volle fabbricare nella sua città natale una cappella dedicata all'arcangelo Gabriele. Questo tratto ci fa conoscere a meraviglia l'uomo semplice, parco, poco amante dell'eleganza e quasi della pulitezza quale ci è dipinto da' suoi biografi. Nel conversare egli era rozzo di maniere ed aspro, e se si sforzava d'essere amabile, lo faceva goffamente. Però sotto la ruvida scorza egli aveva un ottimo cuore. Ammogliatosi tre volte, pare che una delle sue spose, vorrei creder fosse l'ultima (1), gli abbia spesse volte dato occasione di esercitar la virtù della pazienza; si narra che costei vendesse, ad appagare la sua passione per il giuoco del lotto, gli spartiti del marito, spartiti preziosissimi che sarebbero andati miseramente perduti per l'arte, se il Durante, ajutato da una memoria straordinaria, non li avesse scritti di nuovo. Egli morì in Napoli ai 13 di agosto del 1755.

Durante si diede esclusivamente alla musica di chiesa, ed all'insegnamento, nè mai lavorò per il teatro. Forse non vi sarebbe riuscito perchè « poco ricco d'idee, freddo « per temperamento, timido per carattere e per posizione « sociale, infine completamente straniero alle arditezze del « genio drammatico, ei portò nella musica la divozione « dei suoi sentimenti religiosi, la lucidità di concetto, il « gusto puro ed il rispetto delle tradizioni di scuola che « caratterizzano il suo talento » (2).

(1) Rilevo dal Florimo (*Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*) che fu invece la prima. Quando il cielo lo liberò da sì tormentosa compagnia, Durante sposò la propria serva, giovinetta di bellissime forme, ch'egli amava molto, ma alla sua maniera. Alla morte di costei egli con invidiabile sangue freddo dispose tutto quello che occorreva pei funerali; senza mostrar commozione la prese dal letto, la ripose nella cassa, e, dopo averla abbracciata per l'ultima volta e copertole il viso, ne inchiodò il coperchio. Pochi mesi dopo si ammogliò per la terza volta con una donna pure al suo servizio.

(2) Fétis.

Nella musica sacra fu grande. Il suo stile è severo, religioso, solenne; l'armonia purissima e vigorosa; i motivi più semplici si svolgono in modo così mirabile che producono senza posa effetti nuovi e fermano l'attenzione senza stancarla; le voci sono condotte con arte finissima. In una parola Durante è uno dei più perfetti modelli che un giovane compositore possa studiare a qualunque genere voglia dedicarsi.

Come professore Durante introdusse nella scuola napoletana, che brillava fra tutte per la melodia, le severe forme d'armonia dei maestri romani; inoltre portò al più alto grado di perfezione il sentimento della tonalità. Dissi quali compositori egli abbia formato.

Il Conservatorio di Parigi possiede una importante raccolta delle opere di Durante. Essa comprende: 13 Messe, 16 Salmi, 6 Antifone, 3 Inni, 19 Mottetti; e le composizioni di musica da camera: Cantata a voce di contralto, 12 Madrigali col basso continuo estratti dalle Cantate dello Scarlatti, 12 Solfeggi a due voci col basso continuo, Partimenti per cembalo e 6 Sonate. Anche la Biblioteca del R. Collegio di Napoli possiede molte composizioni di Durante: fra queste sono da notare 8 Quartetti concertanti per due violini, viola e basso, 8 Sonate per cembalo, ed un Concerto per cembalo con violini e basso.

Benedetto Marcello

Si disse Benedetto Marcello il Michelangelo dei musicisti. Intelletto vario e splendido egli rese immortale il suo nome nella Collezione dei Salmi, lavoro che, ad onta delle vicissitudini dell'arte musicale, nulla ha perduto dopo un secolo e mezzo della sua immensa bellezza.

Egli nacque in Venezia il 24 luglio 1686. Appartenendo ad antica e nobile famiglia ricevette una brillante educazione, che fu diretta dallo stesso suo padre. Benchè destinato dalla nascita ad occupare alte cariche nella Repubblica, coltivò la poesia e la musica. Ei si diede dapprima allo studio del violino, che in breve lasciò per le difficoltà del meccanismo, e, cosa curiosissima, pur sentendosi molto portato per il canto e per la composizione, non sapeva occuparsene seriamente perchè le regole austere e fastidiose ne lo disgustavano. Gli applausi ottenuti dal fratello Alessandro nel suonare il violino stimularono alla fine la di lui emulazione: incominciò allora a studiare così indefessamente che il padre, temendo per la sua salute, lo condusse in campagna e gli proibì ogni lavoro di musica. Ma ormai il genio del giovane Marcello si era svegliato: egli deluse la proibizione, si procurò della carta lineata, e scrisse una Messa in cui si scorgevano grandi bellezze. Fu libero allora di appagare interamente la sua inclinazione. Ritornò a Venezia dopo la morte del padre, avvenuta in quell'epoca, e fece eseguire diverse sue composizioni in una società di amatori che si riuniva nel *Casino dei nobili*.

Marcello però avvedendosi che i suoi studi di contrappunto erano incompleti, prese lezioni dal Gasparini, professore del coro di fanciulle nel Conservatorio della Pietà.

In appresso ebbe sempre stima ed affezione pel suo maestro, anzi sottopose al suo esame molti dei suoi lavori. Lo stesso Marcello educò nel canto alcune allieve; fra queste si ricorda la celebre cantante Faustina Bordoni, che fu poi moglie ad Hasse.

Non si limitò il patrizio Marcello ad essere artista insigne, volle anche farsi utile cittadino, e non trascurare i doveri della sua posizione sociale. Fu avvocato, occupò diverse cariche nella magistratura, ed a trent'anni divenne membro del Consiglio dei Quaranta. Rimase in quest' ufficio fino al 1730, allorchè fu nominato *Provveditore* a Pola.

Quattro anni prima un'avventura singolare gli aveva fatto cangiare del tutto il genere di vita. Egli amava i piaceri, ricercava la società delle donne di teatro, conduceva in una parola la vita dissipata d'un uomo di mondo, e di un nobile veneziano di quell'epoca, quando, il 16 agosto 1726, essendosi recato nella chiesa dei SS. Apostoli, una pietra sepolcrale crollò sotto i suoi passi, ed egli cadde entro la fossa. Marcello se la cavò colla paura, ma quell' idea di esser disceso vivo in un sepolcro gli si fissò in mente con tanta forza ch'egli credette l'accidente un avvertimento del cielo; comprese la vanità dell'esistenza: i sentimenti religiosi nei quali era stato allevato si ridestarono, e divennero la regola della sua condotta. Alcuni preti formarono la sua abituale società, e le opere dei filosofi cristiani furono l'oggetto delle sue letture e delle sue meditazioni. Siffatte idee s'impadronirono talmente di lui che negli ultimi suoi anni di vita egli finì col considerare la musica come un divertimento troppo profano, e, ne' suoi lavori d'immaginazione, vi sostituì la poesia. Si occupò allora d' un poema sulla Redenzione.

L'aria della città di Pola recò molto danno alla salute di Marcello: egli perdette tutti i denti; perciò fece ritorno a Venezia nel 1738 ed ottenne un cangiamento di residenza.

Fu mandato a Brescia in qualità di camerlengo, ma era troppo tardi; il clima di quella città non portò alcun giovamento al sofferente Marcello, e la malattia che lo consumava lo condusse rapidamente alla tomba. Egli morì nel 1739 ai 24 di luglio, giorno anniversario della sua nascita. Fu sepolto con pompa nella chiesa di San Giuseppe dei Francescani. L'epitaffio seguente riassume i titoli di Marcello alla memoria dei posteri:

BENEDICTO MARCELLO
PATRICIO VENETO
PIISSIMO
PHILOLOGO, POETÆ
MUSICES PRINCIPI
QUÆSTORI BRIXIENSI
V. M.

Marcello aveva sposata segretamente una giovane di condizione povera, ma non n'ebbe figli. Ei l'aveva conosciuta in modo romanzesco. Una notte d'estate se ne stava ascoltando i canti che sortivano dalle gondole vaganti nel Canal grande. Una voce fresca, pura, armoniosa di ragazza attirò particolarmente la sua attenzione. Ordinò ai suoi servi che facessero ricerca di quella barca, e che l'avvicinassero al suo palazzo. Allora i tratti incantevoli della giovanetta si svelarono all'artista, che ne rimaneva doppiamente sedotto e dalla soavità del canto, e dall'avvenenza della persona. Marcello la fece sua allieva, e più tardi la sposò. Ella si chiamava Rosana Scalfi.

Benedetto Marcello fu scrittore eloquente, egregio poeta e compositore di primo ordine. L'opera a cui è particolarmente affidata la gloria del suo nome si è la Collezione dei Salmi, lavoro di fama mondiale. Fu pubblicato nel 1724, 26 e 27 col titolo: *Estro poetico-armonico; Parafrasi sopra i cinquanta primi Salmi; poesia di Girolamo Ascanio Giu-*

stiniani; musica di Benedetto Marcello, patrizii veneti. Venezia, appresso Domenico Lovisa (1). I Salmi sono ad una, a due, a tre ed a quattro voci con bàsso continuo per l'accompagnamento dell'organo, o del clavicembalo, e qualcuno con violoncello obbligato, o con due viole. Fino dal primo momento che furono uditi, questi canti sacri destarono un entusiasmo universale. La grandiosità dell'espressione, l'arditezza e l'originalità delle idee, una singolare varietà di mezzi, lo stile ora ardente di veemenza ed ora religioso e commovente sono le qualità che fanno considerare quest'opera come un capolavoro dell'arte. Solamente è da deplorare che Marcello non si sia servito del testo latino. Di forma troppo elevata per divenir popolari, questi Salmi sarebbero stati adottati dalla chiesa per essere eseguiti nelle feste religiose. Si tentò di accomodarli alle parole latine, ma lo spostamento degli accenti, e le cesure facevano sparire in gran parte l'originale bellezza d'ispirazione. L'esecuzione dei Salmi di Marcello oggidì riesce piuttosto difficile perchè le parti dì soprano sono scritte per quelle estesissime voci artificiali di cantori che nel secolo scorso si trovavano in tutte le cappelle d'Italia, e che ora la legge dell'umanità ha fatto sparire.

L'*Estro poetico-armonico* di Marcello fu stampato a Londra con traduzione inglese per cura di Avison circa il 1750, e poco appresso se ne fece una nuova edizione in Venezia presso Domenico Pompeati. Nel 1803-1808 Sebastiano Valle ristampò l'opera in bella edizione di 8 volumi in-foglio con ritratto del Marcello, colla prefazione della prima edizione, colla vita dell'autore scritta dal Padre Fontana, e col catalogo delle sue opere. Carli pubblicò in Parigi i Salmi di Marcello ridotti con accompagnamento di pianoforte da Fr. Mirecki.

(1) I primi 25 Salmi comparvero nel 1724 in due tomi in-foglio, i secondi 25 nel 1726 e 1727 in quattro tomi in-foglio.

Ecco le altre opere musicali e letterarie di Marcello pubblicate colle stampe:

1. Concerti a cinque istromenti. Opera prima. Venezia, Sala, 1701.
2. Sonate di cembalo. Opera seconda. Venezia, Sala. Opera assai rara.
3. *La fede riconosciuta.* Dramma per musica rappresentato nel teatro di Piazza di Vicenza l'anno 1707 nella fiera di maggio. Venezia, Milocco, 1707. Poesia e musica erano di Marcello, ma la musica non fu stampata. Tale opera fu riprodotta con musica di Giambattista Pescetti e Baldassare Galuppi al teatro S. Samuele di Venezia nel 1729 sotto il titolo: *Dorinda.*
4. *Giuditta.* Oratorio per musica. Poesia e musica di Marcello. Venezia, Domenico Lovisa, 1710, in-8.
5. Sonate a cinque, e flauto solo con basso continuo. Venezia, Sala, 1712.
6. Canzoni madrigalesche, ed Arie per camera a due, a tre, a quattro voci. Opera quarta. Bologna, G. A. Silvani, 1717, in-4 obl. In tale opera si distinguono le due cantate di *Cassandra,* e di *Timoteo,* due delle più belle produzioni del genio di Marcello, nonchè un'opera buffa che il satirico Marcello fece cantare dai soprani e contralti della cappella di San Marco per metterli in ridicolo. Le parole e la musica imitavano i gridi d'un gregge che bela (1).
7. Sonetti di Benedetto Marcello. Venezia, 1718, in-8, per Gabriele Hertz.

(1) Le due cantate di *Cassandra* e di *Timoteo* secondo il P. Fontana ed il Fétis sarebbero rimaste manoscritte La *Biografia universale.* edita dal Missaglia in Venezia, dice che furono stampate in appendice alle Canzoni madrigalesche. Non mi è dato poter decidere la cosa perchè l'edizione dell'op cit. è molto rara.

8. *Il teatro alla moda, ossia Metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire Opere italiane in musica, nel quale si danno avvertimenti utili e necessari a' Poeti, Compositori di musica, Musici dell'uno e dell' altro sesso, Impresari, Suonatori, ecc., stampato in Belglio di Belinsania per Aldiviva Ligante, all'insegna dell'Orso in peata. Si vende nella Strada del Corallo, alla porta del Palazzo di Orlando; e si stamperà ogni anno con nuova aggiunta.* In-8, senza nome d'autore e senza data. Il Padre Martini lo crede pubblicato nel 1722; Apostolo Zeno nel 1733 ed il compilatore del *Catalogo di tutti i drammi per musica*, edito da Ant. Groppo nel 1745, ne assegna la stampa all'anno 1727. È questa una satira ingegnosissima della gente di teatro, dei frequentatori del dietroscena, dei cantori e soprattutto delle cantanti. L'autore con fina ironia parla delle loro abitudini e dei loro costumi. È cosa curiosissima che il quadro della vita del teatro dipintoci da Marcello è perfettamente vivo e vero anche ai nostri giorni. Questo studio satirico è sempre *palpitante d'attualità*. Ne furono fatte parecchie edizioni: nel 1733, 1738, 1841.

9. *Calisto in Orsa.* Pastorale a cinque voci ad uso di scena. Venezia, Domenico Lovisa, 1725, in-4. Poesia e musica di Marcello. La musica non fu data alle stampe.

10. *Arianna*, intreccio scenico musicale a cinque voci. Poesia di Vincenzo Cassani, veneziano. Il libretto fu impresso a Venezia, in-4, senza data, la musica di Marcello rimase manoscritta.

11. Sonetti. *A Dio.* Venezia, 1731, per Giuseppe Lovisa, in-12, e 1732, per Giovarina coll'aggiunta di altre composizioni di argomento sacro.

12. *Il Buffone di nuova invenzione in Italia, ossia i viaggi del vagabondo Salsiccia Salisburghese dal tedesco portati nell'italiano linguaggio, e descritti in ottava rima, ecc.*

Venezia, presso Ant. Bortoli, 1740, e 1743, in 13 canti, in-8.

13. *Il Toscanismo e la Crusca, ossia il Cruscante impazzito.* Tragi-commedia giocosa e novissima. Venezia, per Gio. Batt. Recurti, 1739, in-8, e Milano, 1740.

Si crede sia del Marcello la *Lettera famigliare d'un Accademico Filarmonico ed Arcade* (1), *discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bortoli*, 1705. La lettera consiste in una critica amara ed ingiusta contro alcune belle opere del Lotti, accolte con ammirazione dal pubblico, e dagli artisti. Marcello non se ne dichiarò mai autore; ma ciò non prova nulla perchè trattasi d'un opuscolo niente affatto onorevole per chi lo scrisse.

Il poema di Marcello, *Arato in Sparta* (Venezia, 1709, per Gio. Batt. Zuccato, ristamp. nel 1710), fu messo in musica da Ruggeri Gio. Martino, e rappresentato a Venezia nel 1709 al teatro S. Angelo (2).

Opere manoscritte del Marcello sono:

1. *Teoria musicale ordinata alla moderna pratica.* « Si tratta » dice il P. Fontana (3) « di principî fondamentali del « canto e suono, in particolare d'organo, di gravicembalo

(1) Marcello fu difatti membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, e di quella degli Arcadi sotto il nome di *Driante Sacreo*.

(2) Circa il 1873 comparve coi tipi Ricordi la Sonata IV in *sol minore*, Op. 2 per violoncello di Benedetto Marcello con accompagnamento di pianoforte di Alfredo Piatti. La Sonata, in quattro tempi, è bellissima.

(3) Il Padre Francesco Fontana, barnabita, professore di poesia e di letteratura greca nel Collegio di Milano, scrisse in latino la vita di Marcello inserita da Fabrioni nel tomo IX delle *Vitæ Italorum doctrinæ excellentium*, Ed. di Pisa, 1782, pag. 272. La suddetta vita tradotta in italiano (da Don Giovenale Sacchi?) ed arricchita di note interessanti e di appunti fu stampata a Venezia da Zatta nel 1788, in-8, col titolo: *Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneto, con l'aggiunta delle risposte alle censure del signor Saverio Mattei, con l'indice delle opere stampate e manoscritte, e al-*

« e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, « quanto a' maestri per il buon metodo d'insegnare. » Questo trattato, compiuto nel 1707, quando l'autore non aveva che ventun'anni, è diviso in tre parti; le due prime andarono perdute, la terza, relativa alle proporzioni, si conserva nella Biblioteca di San Marco, e si crede sia l'originale manoscritto di Marcello.

2. *Alcuni avvertimenti al veneto giovinetto patrizio di B. Marcello per l'istruzione del nipote di lui Lorenzo Alessandro.*
3. *Lucio Commodo*, tragedia rappresentata in Venezia nel 1719.
4. Serenata da cantarsi alla corte di Vienna il primo d'ottobre 1725. Poesia e musica di Marcello.
5. *Lettera scritta dal signor Carlo Antonio Benatti alla signora Vittoria Tesi*, posta in musica da Marcello. In questa lettera si parla di alcuni cantanti celebri, di cui l'umoristico Marcello imitò la maniera colla sua musica. È uno scherzo satirico.
6. *Gioas*, oratorio a quattro voci ed istromenti, in due parti.
7. *La Psiche*, intreccio musicale a cinque voci. Poesia di Vincenzo Cassani.
8. Ventisei Cantate per soprano, contralto, tenore o basso con istromenti.
9. Duetti diversi senza strumenti.
10. Moltissime Cantate a voce di soprano con accompagnamento di clavicembalo.
11. Miserere per due tenori e basso.

---

quante testimonianze all'insigne suo merito nella facoltà musicale. Di Marcello scrisse pure con molto ordine e chiarezza, il Caffi (*Della vita e del comporre di Benedetto Marcello, patrizio veneto, sovranominato Principe della musica*; Venezia, Picotti, 1830), e riprodusse l'opuscolo nella sua grandiosa ed interessantissima opera: *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797; Venezia, Antonelli, 1854-55, 2 volumi in-8.

12. Messa a quattro voci ed orchestra.
13. Due Messe con accompagnamento d' organo.
14. *Lamentazioni di Geremia.*
15. *Tantum ergo,* a 6 voci a canone.
16. *In omnem terram,* a 6 voci a canone.
17. *Salve Regina,* a 7 voci a canone.
18. *Il trionfo della poesia e della musica nel celebrarsi la morte, la esaltazione e la incoronazione di Maria S. V.* Oratorio a 6 voci, 1733. Fétis dice che quest'opera, sconosciuta ai biografi di Marcello, e di cui egli possedeva lo spartito manoscritto, è una delle più belle composizioni del maestro veneziano. Gl'interlocutori sono la poesia, la musica, il soprano, il clavicembalo, il tenore ed il basso. Vi si trovano tre cori: dei poeti, delle arti liberali, e dei *musici veterani.* L'istromentazione si compone di due parti di violino, della viola, del violoncello e dell'organo. L'originalità ed il sentimento espressivo sono i caratteri distintivi del lavoro, e l'istromentazione è d' un effetto assai notevole.
19. Fantasia ditirambica eroi-comica. Volo primo e secondo; composta nel 1738 o 39.
20. *Corona poetica a Maria sempre vergine.* Sonetti XV.
21. *Il Divin Verbo fatto uomo,* o sia *L'Universale Redenzione;* questo poema fu condotto solamente poco oltre la metà per la morte dell' autore.
22. Due Madrigali a quattro voci; uno a due tenori, e due bassi contro i soprani e gli alti; l'altro a due soprani e due alti in risposta a' bassi e tenori.
23. Moltissime Cantate a voce sola con stromenti o col cembalo: le poesie sono riportate nell'elenco in appendice alla vita del Marcello scritta dal P. Fontana.

Nicolò Porpora

Tra i discepoli più eminenti di Alessandro Scarlatti fuvvi Nicolò Porpora nato a Napoli il 19 agosto 1686. Figlio d' un libraio carico di numerosa famiglia, potè essere ammesso al Conservatorio di Loreto, ed ivi apprese la musica alla scuola di Gaetano Greco, Francesco Manna e Scarlatti. Dopo vari anni di studio cominciò la sua carriera artistica coll'opera *Basilio re di Oriente* messa in scena al teatro dei Fiorentini (1709?); l'autore vi si dava il titolo di maestro di cappella dell' ambasciatore di Portogallo. Nel 1710 fu chiamato a Roma per scrivervi un'opera, la *Berenice*, che ebbe gran successo, e che valse al compositore gli elogi preziosi dello stesso Hændel, che allora trovavasi in quella città. Ritornato in patria vi fece rappresentare un nuovo lavoro in tre atti, *Flavio Anicio Olibrio* (dicembre 1711), e scrisse buon numero di composizioni sacre per le chiese di Napoli.

In quest' epoca Porpora mise a profitto il suo grande talento nell'insegnare il canto aprendo una scuola che divenne celebre, e nella quale si formarono i più famosi cantanti del secolo XVIII: Farinelli (Carlo Broschi), Caffarelli (Gaetano Majorano), il Porporino (Hubert), Salimbeni, la Molteni, ecc.

Una nuova opera di Porpora, *Faramondo*, comparve nel 1719 al teatro San Bartolomeo, ed il plauso col quale la si accolse fu generale; nello stesso anno Porpora fu nominato maestro nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Con buona fortuna egli dava in Roma l' *Eumene*, rappresentato al teatro Aliberti nel 1722; il maestro si ricondusse a Napoli l' anno stesso, e vi scrisse l'oratorio

Il martirio di Santa Eugenia che fu considerato come uno dei suoi lavori più belli. Allora la riputazione di Porpora come professore di canto e di composizione era grandissima, sicchè quando Hasse venne a Napoli nel 1724 lo volle avere a direttore dei suoi studi; ma avendo egli conosciuto più tardi Alessandro Scarlatti lasciò il Porpora per quest' ultimo maestro. Da questo fatto ebbe origine fra i due artisti quell' avversione che più tardi a Dresda si spiegò in odio deciso.

Numerosissime furono le composizioni d'ogni genere che il Porpora scrisse fino al 1725; epoca nella quale egli si recò a Vienna, ove fece eseguire alcuni pezzi delle sue opere, che però non furono gustati. Anzi, l'imperatore Carlo VI, cui non piacevano gli ornamenti del canto italiano, non trattenne il Porpora alla sua corte, nè lo incaricò di alcun lavoro. Il maestro ritornò in Italia, e s'arrestò a Venezia per darvi un'opera, *Siface*, comparsa in sulle scene del teatro San Giovanni Grisostomo nel 1726. L'esito fu così brillante che si nominò subito Porpora maestro del Conservatorio degli Incurabili. Egli musicò in quell'epoca vari spartiti pei teatri di Venezia; fra questi *Arianna e Teseo* (1727) allora tenuta per la migliore sua opera, e scrisse pei suoi scolari quelle bellissime Cantate edite per la prima volta a Londra nel 1735, e di cui si fecero in seguito varie edizioni.

Nel 1728 la corte di Sassonia offerse a Porpora la direzione della cappella e del teatro di Dresda. Egli accettò l'invito, e passando per Vienna vi si fermò qualche tempo nella speranza di far sparire la cattiva prevenzione dell'imperatore contro di lui, e forse anche per guarnire un po' meglio la sua borsa piuttosto leggera. Colla protezione dell'ambasciatore di Venezia, che lo alloggiava nel suo palazzo, egli ottenne l'ambito favore di scrivere un Oratorio per la cappella imperiale: gli fu raccomandato però di non esser prodigo in trilli e mordenti. All'esecuzione del

lavoro l'imperatore rimase incantato della semplicità di stile del maestro italiano, e non potè poi trattenere il riso allo scherzo che questi gli aveva preparato in sulla fine. La fuga finale cominciava con quattro note ascendenti trillate: l'effetto divenne grottesco alla *stretta* quando tutte le voci si correvano dietro l' una all'altra con un seguito di trilli. Piacque la burla all' imperatore, che ricompensò generosamente il Porpora pel suo lavoro.

A Dresda Porpora ebbe accoglienza festosa; la principessa elettorale lo volle per maestro di canto e di composizione, e ben presto egli godè del massimo favore presso di lei. L' anno seguente l'artista napoletano in una scorsa a Venezia vi fece rappresentare con successo la *Semiramide riconosciuta*, poi si recò a Londra per dirigere l'opera italiana; ma vi trovò un rivale illustre, Hændel, che si era caparrata la pubblica opinione. La sola nobiltà sosteneva l'opera italiana allo scopo di far cadere il teatro che Hændel dirigeva a sue spese. Tale rivalità cagionò ingenti perdite alle due imprese, sicchè Porpora s'avvide che non avrebbe potuto lottare con vantaggio in una nuova stagione se non se chiamandosi appresso il Farinelli. Conchiuse quest'affare a Dresda, e quando l'anno seguente si ricondusse a Londra, l' opera italiana col concorso di Farinelli e del Senesino (Francesco Bernardi) riportò un pieno trionfo.

Allora Porpora, contro cui Hasse, l' antico suo scolaro ora invidioso de' suoi successi, moveva in Dresda una guerra acerrima, si sciolse da' suoi impegni colla corte di Sassonia, e prese stanza per molti anni nella capitale dell' Inghilterra. Lo stile melodioso sì, ma privo di fuoco e di novità del maestro napoletano non poteva riuscire gradito agli inglesi, avvezzi alla musica nervosa e ricca di ardite invenzioni di Hændel. Tuttavia Porpora, colla rinomanza di cui godeva a Londra come maestro di canto, avrebbe potuto fare la sua fortuna se si fosse limitato a dar lezioni in quest'arte.

Si crede che Porpora facesse frequenti viaggi in Italia e particolarmente a Venezia per dare nuove sue opere alle scene di quei teatri, e che si sia allontanato definitivamente dall'Inghilterra nel 1736. Forse riprese in Venezia la direzione di qualche scuola di musica fino al 1745, nel qual anno egli seguì a Vienna l'ambasciatore della repubblica di San Marco, Corner, il quale aveva un'amante che prendeva lezioni di canto dal Porpora. Ella non volle separarsi dal suo maestro, e così questi potè rivedere per la terza volta la capitale dell'Austria.

Vi passò alcuni anni, e fu allora che Haydn lo conobbe e ne ricercò i consigli. Si narra che nel viaggio ai bagni di Manensdort intrapreso dal Corner assieme all'amante, al Porpora ed al giovinetto Haydn, questi si adoperasse con tutta la sua abilità per rendersi gradito al vecchio maestro: gli spazzolava i vestiti, gli assestava la parrucca e gli rendeva altri servigi con vero affetto, ma spesso ne riceveva in ricambio parole brusche. Alla fine però la pazienza e l'attaccamento del volontario servitore toccarono il cuore di Porpora, e, malgrado il suo umore da qualche tempo sempre nero, ei gli diede alcuni utili avvisi che furono ricevuti con riconoscenza. Haydn apprese sopra tutto da lui i principî dell'arte del canto italiano, e l'armonia pura e corretta delle Cantate difficilissime del compositore napoletano.

A Vienna Porpora pubblicò l'opera: *Sonate XII di violino e basso dedicate a S. A. R. la principessa elettorale di Sassonia Maria Antonia Walburga di Baviera da Nicolò Porpora, maestro di cappella di S. M. il re di Polonia. In Vienna d'Austria*, 1754, *presso F. Bernardi libraro della corte imperiale*, in-foglio.

Verso il 1759 Porpora ritornò a Napoli, ove, essendo morto l'anno seguente Gerolamo Abos, maestro di cappella della Cattedrale e del Conservatorio di Sant' Onofrio, ei

fu nominato a succedergli nei due impieghi. Nel medesimo anno riprodusse al teatro San Carlo un'opera eseguita sulle stesse scene nel 1740: *Il trionfo di Camilla;* ma tale lavoro, povero d'immaginazione, non ebbe il successo ch'ei si aspettava. Così si chiuse poco felicemente la carriera drammatica di questo laborioso artista.

Porpora era stato ricco: le sue liberalità senza confine lo condussero in vecchiezza all'indigenza. Farinelli lo soccorse parecchie volte. Quando morì d'una pleurisia nel 1767 i musicisti napoletani pagarono i funerali fattigli nella chiesa dell'Ecce homo, ove fu seppellito.

Porpora mancava di un vero genio drammatico; lo stile delle sue opere è monotono, e povera l'istromentazione. Però afferma il Grossi (1) che nel recitativo vien riguardato come modello. Ripete che i più grandi compositori l'hanno sempre riguardato come modello dell'arte del piacere melodico, e conchiude che Porpora fu grande pel suo merito e molto più grande dee riputarsi per aver diffuso il buon gusto della scuola armonica (!) di Napoli in Germania, e per aver prodotto tanti cantori celebratissimi.

Tutte le 50 e più opere che Porpora compose per il teatro (2) sono cadute nell'oblio; ma si conservano negli

(1) Vedi l'articolo di Giambattista Gennaro Grossi nella *Biografia degli Uomini Illustri del Regno di Napoli, compilata dal sig. Domenico Martuscelli*, vol. VI, Napoli, 1820.

(2) Ecco l'elenco di quelle di cui ci è noto il titolo; fra queste le segnate con * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di musica a Napoli:

Basilio re d'Oriente, Napoli, 1709; *Berenice,* Roma, 1710; *Flavio Anicio Olibrio*, Napoli, 1711; *Faramondo*, Napoli, 1719; *Eumene*, Roma, 1721 (o 1722?); *L'Imeneo,* cantata, Napoli, 1723; *Issipile,* Roma, 1723; *Adelaide*, Roma, 1723; *Amare per regnare*, Napoli, 1723; *Siface*, Venezia, 1726; *Imeneo in Atene*, Venezia, 1726; *Meride a Selinunte*, Venezia, 1727; *Arianna e Teseo*, Venezia, 1727; *Ezio,* Venezia, 1728; * *Semiramide riconosciuta*, Venezia, 1729 (forse la stessa che fu messa in scena col titolo *Semiramide regina d'Assiria* al teatro San Bartolomeo di Napoli nel 1724); *Ermene-*

archivi della Pietà a Napoli parecchie composizioni di musica sacra che attestano il bell' ingegno del maestro. Le Cantate ch'egli pubblicò a Londra nel 1735 sono forse il suo capolavoro; è tenuta anche in gran conto la raccolta delle bellissime Sonate a violino e basso impressa a Vienna nel 1754.

Porpora era considerato come uno dei primi suonatori di clavicembalo del suo tempo; ei conosceva altresì la letteratura latina ed italiana, parlava con facilità il francese, il tedesco e l' inglese, coltivava la poesia ed era uomo di spirito. Si citano varî suoi detti argutamente fini. Una volta a certi frati che gli vantavano con entusiasmo la virtù e la singolare pietà del loro organista: « Veggo bene « (avrebbe risposto Porpora), come egli si attenga fedel- « mente ai precetti del Vangelo: la sua mano sinistra non « sa quello che fa la destra! »

---

gilda, Napoli, 1729; *Mitridate*, Roma, 1730; *Tamerlano*, Dresda, 1730; *Alessandro nelle Indie*, Dresda, ...; *Annibale*, Roma, ... , e poi Venezia, 1731; *Germanico in Germania*, Roma, 1732; *Ferdinando*, Londra, 1734; *Lucio Papirio*, Venezia, 1737; *Rosbale*, Arezzo . . . , e poi Venezia, 1737; *Carlo il calvo*, ..., 1738; *L'amico fedele*, Napoli, 1739; *Il barone di Zampano*, Napoli, 1739; *Il trionfo di Camilla*, Napoli. 1740; *Temistocle*, Londra, 1742; *Statira*, ..., 1742; *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, Venezia, 1744; * *Tolomeo re d'Egitto*, ...; *Polifemo*, . . . ; *Ifigenia in Aulide*, ...; *Rosmene*, ...; *Partenope*, ...; *Didone*, ...; * *Agrippina*, ...; *Angelica e Medoro*, azione teatrale del Metastasio, . . .; *Gli orti Esperidi*, azione teatrale del Metastasio, ...; *Il martirio di San Giovanni Nepomuceno*, oratorio; * *Gedeone*, oratorio; *Il verbo incarnato*, oratorio; *Il trionfo della divina giustizia*, oratorio; *Il martirio di Santa Eugenia*, oratorio; *Davide*, oratorio.

Leonardo Vinci

Compositore drammatico di bel nome in quel periodo brillantissimo della musica italiana che fu il secolo XVIII, Leonardo Vinci era nato a Strongoli in Calabria nel 1690. Riceveva educazione musicale a Napoli nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, avendo a maestro Gaetano Greco, ed a condiscepolo il Pergolese.

Fu primo lavoro del Vinci un' opera buffa in dialetto napoletano, *Lu Cecato fauzo*, rappresentata nel 1719 sul teatro dei Fiorentini; a questa ne succedettero varie altre, ma la sua grande rinomanza in Italia cominciò collo strepitoso successo della * *Semiramide riconosciuta* ch'egli dava alle scene in Roma nel 1723. Allora il Vinci scrisse senza interruzione per i principali teatri della penisola fino al 1732, epoca della sua morte. Vuolsi ch'egli abbia avuto l' imprudenza di far note le sue intime relazioni con una dama romana della più alta aristocrazia, e che un parente di essa l'abbia vendicata dell' indiscrezione facendo avvelenare in Napoli l' artista con una tazza di cioccolata. Si sa che Vinci era uomo di sentimenti religiosi piuttosto spinti, ciocchè però non toglieva ch'egli fosse nello stesso tempo amante del bel sesso.

Le opere drammatiche del Vinci nei due generi buffo e serio ammontano ad una trentina all' incirca; fra le migliori si annoverano: * *Astianatte*, 1725, teatro San Bartolomeo di Napoli; *Ifigenia in Tauride*, data in Venezia lo stesso anno; ed * *Alessandro nelle Indie*, Roma, teatro delle Dame, 1729 (1).

(1) Le altre sarebbero: *Le doie lettere*, Napoli, 1720; *Lo Scassone*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1720; *Lo Barone de Trocchia*, Napoli, teatro dei

Dice Arteaga (1): « Il Vinci mirabile nella forza e nella « vivacità delle immagini prese a perfezionare quella specie « di composizione detta volgarmente recitativo obbligato, « la quale per la situazione tragica ch'esprime, pel vigore « che riceve dall'orchestra, e pel patetico di cui abbonda, « è lavoro pregiatissimo della musica drammatica. » Aggiunge il Grossi: « Ma uno dei meriti principali di questo « gran maestro si è di aver cercato sempre di unire a' suoi « lavori la filosofia dell'arte e di rendere l'espressione unissona « alla nàtura, nella qual cosa è riposto l'incanto musicale, « e l'interesse che ne prende l'animo degli uditori. » E il Fétis: » Je n'ai pas trouvé dans les partitions de Vinci « qu'il êut rien ajouté aux formes inventées par Alexandre « Scarlatti; mais plusieurs de ses airs m'ont paru remar- « quables par l'expression tendre et pathétique de leurs « mélodies. »

Fiorentini, 1721; * *Li Zite 'ngalera*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1722; *La festa de Bacco*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1722 (riprodotta in seguito al teatro Nuovo con pezzi aggiunti da L. Leo); *Publio Cornelio Scipione*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1722; * *Silla dittatore*, Napoli, teatro Real Palazzo, 1723; *Rosmina fedele*, ? ...., 1723; *Don Ciccio*, ? Napoli, teatro dei Fiorentini, 1724; *Eraclea*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1724; *La mogliera fedele*, Napoli, teatro della Pace, 1724 (riprodotta in seguito al teatro Nuovo con arie e recitativi di Gius. Sellitto); *Farnace*, ? Venezia, teatro San Benedetto, 1724; *Eraclea*, ? Venezia, teatro San Benedetto, 1724; *Turno Aricino*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1724; * *Ernelinda*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1726; *Asteria*, ? Napoli, 1726; *Siroe*, Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, 1726; *Sigismondo re di Polonia*, Torino, 1727; * *Catone in Utica*, Roma, teatro delle Dame, 1727; * *La caduta de' Decemviri*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1727; *Flavio Anicio Olibrio*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1728; *Didone abbandonata*, Roma, teatro delle Dame, 1729; * *Siface*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1731; * *Artaserse*, Roma, 1731. Le segnate con * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di musica a Napoli.

(1) Op. cit.

Vinci fu maestro della cappella reale. Egli scrisse pure musica sacra in grande quantità per la congregazione del Rosario alla quale era ascritto; si conosce: *La protezione del Rosario*, oratorio, 1729; * *La Vergine addolorata*, oratorio, 1731; *Kyrie* a cinque voci con orchestra, due Messe complete a cinque voci con orchestra, ed alcuni Mottetti.

Giuseppe Tartini

Il grande successore di Corelli, Giuseppe Tartini, compositore e teorico celeberrimo, sortì i natali in Pirano d' Istria il 12 aprile 1692. I suoi genitori Giovanni Antonio Tartini di Firenze e Caterina Gioan-Grandi di Pirano, gli vollero dare un'educazione finita allo scopo di avviarlo alla vita monastica, ma tale non era il destino del futuro artista. Egli studiò dapprima nell' Oratorio di San Filippo Neri del suo paese natale, poi in Capo d'Istria nel Collegio dei Padri delle Scuole, distinguendosi in entrambi gl' istituti per attitudine ed intelligenza non comuni; ma le prime lezioni di musica e di violino che ricevette in Capo d' Istria svilupparono in lui un' amore così vivo per quest' arte, ch' egli prese più che mai in avversione lo stato claustrale a cui lo si spingeva. Delusi nella loro speranza, i suoi genitori tentarono allora di fargli intraprendere la carriera dell' avvocato, e lo mandarono a studiare la giurisprudenza in Padova. Ei vi apprese con molta facilità le discipline giuridiche, e nello stesso tempo si diede con passione all'esercizio della scherma, arte che aveva per lui un incanto al disopra di

ogni altra occupazione. Nè solamente in sale d'armi faceva brillare la sua destrezza: incontrò, forse cercandole, parecchie occasioni di battersi in duello, ed alla fine tale manìa prese di lui siffatto dominio, ch' egli avea divisato di stabilirsi in qualche capitale per esercitarvi la professione di maestro di scherma.

Ma lo spadaccino Tartini non seppe parare gli strali d'amore; s' invaghì alla follia d' una giovinetta di Padova a cui dava lezioni di musica, e la sposò segretamente. Quando si conobbe il matrimonio, il povero Tartini ebbe a subire la collera sì della famiglia sua che di quella della ragazza. Non gli arrivò più da Pirano la solita pensione, e per maggior disgrazia il cardinale Giorgio Cornaro, parente della sposa, lo fece ricercare dalla giustizia sotto l'accusa di seduzione e ratto. Tartini abbandonò la moglie, fuggì da Padova, e s' avviò a Roma travestito da pellegrino. Nè si credette sicuro finchè non trovò un asilo ignoto, capriccio della sorte!, in un convento d'Assisi, ove potè ricoverarsi mercè la benevolenza del guardiano, concittadino del Tartini e suo stretto parente.

Il soggiorno in quel luogo determinava invariabilmente la sua vocazione musicale; vi trovò un bravo organista, il padre Boemo, col quale compì i suoi studî di musica, e s'adoperò senza posa a perfezionarsi nel violino. La calma religiosa del chiostro e le lezioni della sventura ebbero una grande influenza sul suo carattere: il bollore del suo temperamento si calmò, ed ormai più non si scorsero in lui che le buone qualità di cui era dotato.

Tartini rimase così nascosto due anni. Intanto lo sdegno del Cornaro era cessato, e si ricercava il Tartini per restituirgli la sposa e la patria, mentre egli non faceva altro voto se non quello di vivere tranquillo in Assisi, e continuava a suonare il violino nel coro della chiesa nascondendosi agli occhi del pubblico dietro una cortina. Fortuna

volle che un giorno il vento sollevasse il velo che lo celava, e così un padovano, che a caso trovavasi colà, potè scoprirlo. In sulle prime Tartini si spaventò, ma ben presto il terrore diede luogo ad una viva soddisfazione quando apprese buone novelle. Egli ritornò a Padova, ma ben diverso dallo studente accattabrighe di qualche anno addietro; egli era ormai il Tartini musicista che univa ad un talento straordinario la massima modestia e semplicità.

Poco dopo ebbe invito di recarsi a Venezia per prender parte ad un'accademia di cui era protettore il Re di Polonia. Trovavansi colà due celebri professori, il Visconti di Cremona ed il Veracini di Firenze, abilissimi suonatori di violino. La singolare maestria di que' due artisti ispirò tale ammirazione al Tartini, ch'ei si sdegnò d'aver perduto sino allora vanamente il tempo in quelle regole grette e pedantesche usate a' suoi giorni, ed intravide un altro ordine di cose, ben più alto ed efficace. Non volendo rivaleggiare con loro, si allontanò da Venezia, e, perchè l'umore della moglie mal si adattava a quello d' un uomo tranquillo, dolce ed amante dello studio suo pari, la decise a recarsi presso un di lui fratello in Pirano; ei si ritirò in Ancona (1714).

Tartini era nel ventesimo suo terzo anno, e d'allora cominciò la sua celebrità per lo stile d'esecuzione che s' era formato, e che ha trasmesso alla sua scuola, pel suo genio nel comporre, e per le sue scoperte d'acustica. In quegli anni di studio continuo egli aveva osservato il fenomeno del terzo suono, quel suono basso cioè, sensibile solo ad un'orecchia finissima, che proviene da due note che si suonano contemporaneamente (1). Più tardi il Tartini fondò su questo fatto un suo sistema d'armonia.

(1) Si tratta del suono di combinazione, o tono di differenza, su cui nel nostro secolo Helmholtz fece studi profondi e molto interessanti. Questi provò

Nel 1721 Tartini fu nominato capo d'orchestra e violino solo della cappella di Sant' Antonio in Padova, una delle migliori d'Italia. Due anni dopo lo si chiamò a Praga per l'incoronazione dell' imperatore Carlo VI; egli vi si condusse coll'amico Antonio Vandini, violoncellista, ed ambedue vi accettarono le offerte vantaggiose del conte Kimsky che desiderava averli al suo stipendio. Vi restarono tre anni, trascorsi i quali fecero ritorno in Italia; Tartini allora fissò stanza in Padova, nè volle più uscirne. Dedicò ormai il resto della sua lunga carriera allo studio, alla composizione ed all'insegnamento. Nella celebre scuola da lui fondata nel 1728 si formarono i più famosi violinisti, quali Nardini, Pasqualino Bini, Pagin, Alberghi, Domenico Ferrari, Carminati, Capuzzi, Madame Firmen (Maddalena Lombardini), ecc. Si disse Tartini il maestro delle nazioni, perchè d' ogni parte d' Europa correvano a Padova allievi ed artisti provetti non solo per esperimentare gli effetti della nuova arte da lui creata, ma per ricercarne gl'insegnamenti. I personaggi più illustri italiani e stranieri si tenevano felici di poterlo conoscere e visitare, e molti tentarono con ricchi stipendi di rapirlo a Padova; ma vane riuscirono e le offerte del cav. Edoardo Walpol per condurlo a Londra nel 1730, e quelle del Principe di Condé nello stesso anno, e del Duca di Noailles quattro anni dopo, e di milord Mildefex nel 1744, e del Principe di Clermont nel 1755 (1).

anche l'esistenza di un suono più debole che chiamò tono addizionale. Sull'argomento si potranno consultare le opere: Blaserna Pietro, *La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica*. Milano, Dumolard, 1875; e Bernstein Giulio, *I sensi dell'uomo*, Dumolard, 1879.

(1) Secondo Fanzago (*Elogio funebre*) il Tartini accettando l' invito del cardinale Olivieri, si sarebbe portato a Roma, e nei concerti dati nel palazzo del cardinale il concorso ed il successo sarebbero stati immensi. « *Clemente XII, dalla rinomanza spinto del gran Tartini, lo volle ascoltare, e la dolcezza del musico strumento rallegrò la gravità delle sovrane sue occupazioni.* »

Tartini rimase sempre fedele alle sue funzioni di primo violino della chiesa del Santo; coll'assegno di tale impiego (400 ducati), con pochi beni di famiglia, e col prodotto delle sue lezioni egli trovava modo di vivere agiato non solo, ma anche di aiutare i poveri e di far allevare orfanelli a sue spese. Gli allievi che, bene disposti, non avevano mezzo di pagarlo, venivano da lui istruiti gratuitamente.

Il carattere della moglie non rendeva felice il Tartini, ma egli ebbe sempre per lei i maggiori riguardi.

Nell'età di 78 anni Tartini fu preso dallo scorbuto, e ad onta delle assidue cure del Nardini, suo allievo prediletto, il quale alla prima notizia della malattia era accorso da Livorno a dargli nuove prove della sua gratitudine e del suo affetto, egli moriva ai 16 febbraio del 1770. Il suo corpo fu sepolto nella chiesa di Santa Caterina. Un servizio funebre ordinato da Giulio Meneghini, suo successore come capo d'orchestra, fu celebrato in onor suo nella chiesa dei Serviti. L'abate Fanzago disse il suo elogio, e i musicisti della cappella di Sant'Antonio eseguirono una *Messa da Requiem* composta dal Padre Vallotti.

Tartini contribuì al perfezionamento dell'arte del violino per le sue composizioni, non meno che per gli allievi da lui educati. Il suo stile è elevato, le idee variate, l'armonia pura senza aridità. Pochi strumentisti furono così fecondi come Tartini. Abbiamo di lui cento Sonate ed altrettanti Concerti (1), un *Trattato delle amenità del canto*, l'*Arte dell'arco*, ed una *Lettera a Madame Firmen* che serve di lezione a chi studia il violino (2).

(1) Fanzago (*Elogio funebre*, nota 33) dice che « duecento e più sono i Concerti scritti a penna che vanno per le mani di molti, con altrettante Sonate a solo violino e basso, ed altre operette riputatissime di cui le copie si conservano gelosamente. »

(2) Le composizioni di Tartini sono in parte stampate e in parte manoscritte. La prima delle due opere a violino solo e basso fu stampata in Am-

Le composizioni di Tartini son divenute straniere alla presente generazione, ma la bellezza della loro fattura ed

---

sterdam nel 1734 e dedicata al patrizio veneziano Giustiniani, il poeta dei *Salmi* di Marcello; l'altra fu pubblicata a Roma nel 1745. (Fanzago). Diciotto delle sue più belle Sonate sono state incise di nuovo ad uso degli alunni del Conservatorio di Parigi. Sei Concerti sono stati pubblicati in Amsterdam, l'*Arte dell'arco* è stata posta nella *Divisione delle scuole di violino*, raccolta preziosissima di G. B. Cartier (*L'Art du violon ou Collection choisie dans les Sonates des trois écoles, italienne, française et allemande, etc.* Paris, Decombe, 1798, in fogl; *L'art du violon ou Division des écoles, servant de complément à la Méthode de violon du Conservatoire.* Paris, 1801, in fogl.), in cui si trova pure la *Suonata del diavolo.* Tutto il resto è manoscritto. Nel *Giornale enciclopedico* di Venezia 1775, è indicata una quantità considerabile d'opere manoscritte di Tartini, annunciate dal capitano Tartini di lui nipote. (Tale notizia si legge nella *Biografia universale;* Venezia, Missaglia, 1822-1831).

La lettera scritta dal Tartini per istruzione di Maddalena Lombardini (Madame Firmen) del Conservatorio dei Mendicanti di Venezia, sua valentissima alunna, intorno al maneggio dell'arco, e alla direzione della mano sul tasto, fu inserita nell'*Europa letteraria,* Tomo V, Parte II, 1 giugno 1770, pag. 74 e seguenti; e fu nell'anno stesso separatamente stampata in Venezia presso il Colombani. (Fanzago).

La *Biblioteca Musicale* di Forkel indica il titolo di due manoscritti di Tartini: *Lezioni pratiche di violino*, e *Lezioni sopra i vari generi di appoggiature, di trilli, tremoli e mordenti.* Quest'ultima opera è stata tradotta in francese da P. Denis sotto il titolo: *Traité des agréments de la musique, etc.* Paris, De la Chevardière, 1782, in-8.

Fétis cita le seguenti opere di Tartini stampate:

Sei Concerti composti e mandati da G. Tartini a Gasparo Visconti. Op. 1, Lib. I e II Amsterdam, Royer, 1734. Consistono in dodici Concerti per violino con accompagnamento di due violini, viola e violoncello con basso continuo per il clavicembalo. Divisi in due libri Qualche anno dopo da quest'opera furono estratti tre Concerti stampati a Parigi col titolo: Tre Concerti a cinque voci da Gius. Tartini. Lib. I. Blainville trasse dalla stessa opera altri tre Concerti cavando due parti di viola dal B. C, e li diede alla luce in Parigi: Concerti grossi, composti dall'op. 1 di G. Tartini

Sonate (XII) a violino e violoncello o cembalo, dedicate a Sua Eccellenza il sig Girolamo Ascanio Giustiniani da G. Tartini; Paris, Leclere; pubbli-

il sentimento profondo che le hanno dettate le salveranno dall'oblìo delle persone di gusto.

---

cate anche ad Amsterdam da Le Cene. Anche quest' opera è segnata come *Prima*.

L'op. 2 composta di sei Sonate per violino e violoncello con B C., per clavicembalo, si pubblicò a Roma nel 1745, e fu ristampata a Parigi ed Amsterdam colla stessa indicazione di op. 2.

Queste stesse Sonate unitamente ad altre sei dedicate a Guglielmo Fegeri, furono edite come op 3 da Leclere in Parigi: XII Sonate a violino e basso, ecc.

Sei Concerti a violino solo, due violini, viola e violoncello o cembalo di concerto, op 4; Paris, Venier.

L'op 4 è segnata pure: *VI Sonates à violon seul avec la basse continue, composées par M. Giuseppe Tartini di Padoa*, *dédiées à M. Pagin;* Paris, Leclere.

L'op 5 composta di sei Sonate a violino solo con B. C., dedicata a Pagin, comparve a Parigi nel 1747 presso Leclere.

L'op. 6 consta come la precedente di sei Sonate; fu pubblicata presso il medesimo editore, e presso il *Journal de musique* nel 1770.

Sei nuove Sonate che formano l'op. 7, ed altre sei, op. 9, furono incise a Parigi da Mad.lle Bertin.

L'op 8 ha per titolo: Sei Sonate a tre, due violini col basso del sig. Giuseppe Tartini di Padoa; incise da M. Bertin, Parigi, presso M. Meaupetit, l'editore, M.me Boivin, Leclere, ecc.

Concerti: 1. Concerti (III) a cinque con violino obbligato del sig. G. Tartini. Libro I; Paris, chez Mad. Boivin, M. Leclere, ecc. Sotto il frontispizio si legge: In Urbino nella stamperia di Carlo Gio. Francesco Tessarini; 2. VI Concerti a otto stromenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ripieno, e violino secondo di ripieno, alto-viola, organo e violoncello obbligato, del sig. G. Tartini di Padoa. Opera seconda; stampato a spese di Gherardo Federico Witvoget a Amsterdam; 3. Sei Concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello, composti e mandati per il sig G. Tartini di Padoa. Opera prima, libro secondo; Amsterdam, a spese di Michele Carlo Le Cene; 4 Sei Concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello, del sig. Giuseppe Tartini e (a?) Gasparo Visconti. Opera prima, libro terzo; Amsterdam, a spese di Michele Carlo Le Cene.

La maniera di notare degli antichi musicisti non indicava che vagamente come si dovesse eseguire la musica (1); gli adagio specialmente erano veri abbozzi su cui l'artista lavorava secondo la disposizione del suo animo e della sua immaginazione. Un adagio di Tartini, ch' egli ha tessuto in 17 maniere diverse (2), ci rivela il secreto del suo modo di esprimere la melodia. Il suo *Trattato sulle amenità del canto* (3) ci mostrò altresì con quali riguardi per l'armonia egli sapeva impiegare gli ornamenti. Il violino armonioso, toccante e pieno di grazia, sotto l'arco di Tartini ha preso per la prima volta un'espressione drammatica ne'suoi adagio, canti ai quali è impossibile di non attribuire un senso,

(1) A questo proposito trascrivo il seguente brano da lettera da lui diretta al conte Fr. Algarotti a Berlino in data del 20 nov. 1749. (Vedi *Lettere autografe* raccolte da Bart Gamba nella Civica Biblioteca di Bassano). « In « secondo luoco devo avvertirla (come buon servitore) a misurar le mie lodi « con cotesto maraviglioso Monarca. Perchè da una parte egli è troppo veg- « gente in ogni genere, e dall'altra il di Lei amore verso di me eccede qua- « lunque mio merito, e qualunque mia dote E se ben questo amore mi è « carissimo, e pretiosiss:mo non potrò mai permettere, che ad un tale e tanto « mio Padrone, riesca dannoso, come può facilmente succedere nel caso pre- « sente in cui dal di Lei comando son obligato mandar costà le mie com- « posizioni all'esame e giudicio di cotesto Monarca. Io la obedisco ciecam:te, « come la obedirò sempre, ma Dio gliela mandi buona. Vi si aggiunge l'az- « zardo della essecutione: essendo egualm:te impossibile, che un' altro uomo « (qualunque sia) incontri di punto il mio carattere, e la mia espressione, « com'è impossibile, che un' altro uomo perfettamente mi rassomigli. Tutta- « volta, perchè si sappia il mio carattere, e la mia intentione, devo dire « ch'io sto di casa più che posso con la natura, meno che posso con l'arte: « non avendo io altra arte, se non la imitatione della natura. Anzi in questa « oramai vecchia età non potendo più attaccarmi alla natura particolare della « mia specie, mi vado attaccando più che posso alla natura universali de « genere e vi trovo gusto abastanza, e a satietà »

(2) Tale composizione curiosa trovasi in fine della *Scuola di violino* di G. B. Cartier.

(3) Secondo la *Biografia universale*, edita dal Missaglia, tale trattato sarebbe stato tradotto in francese dal Denis.

ed a cui si scorge appena che manca la parola. Tartini però abusava dei trilli e degli ornamenti. Reca stupore il vedere una melodia di grande espressione sopraccarica talvolta di fioretti che quasi la soffocano. Era la bizzarria del tempo: Corelli stesso non era stato esente da tale difetto. Le commoventi ispirazioni di Tartini però avranno sempre quel fascino secreto proprio delle opere in cui il cuore ha la maggior parte.

È nota l'origine della famosa *Sonata del diavolo* di Tartini. L'astronomo Lalande, che l'aveva udita dallo stesso Tartini, così la racconta nella relazione del suo viaggio in Italia (1). « Una notte del 1713, mi disse Tartini, sognai « d'aver fatto un patto, e che il diavolo era al mio ser« vizio; tutto mi riusciva a seconda, i miei voleri erano « sempre prevenuti, ed i miei desideri sempre sorpassati « dal mio nuovo servitore. M'immaginai di dargli il mio « violino per vedere se egli riuscirebbe a cavarne qualche « bell'aria: ma quale non fu il mio stupore quando intesi « una sonata così singolare e così bella, eseguita con tanta « bravura ed intelligenza ch'io non aveva conosciuto nulla « che potesse starle a paragone! Ne provai una sorpresa, « un piacere, un'estasi tali che ne perdetti il respiro: fui « svegliato da questa violenta sensazione; diedi tosto di « piglio al mio violino sperando di rammentarmi una parte « di ciò che aveva udito, ma inutilmente: la sonata che « composi allora è per verità la migliore ch'io abbia scritto, « e la chiamo ancora *Sonata del diavolo*, ma essa è talmente « inferiore a quella che mi aveva così fortemente commosso, « ch'io avrei spezzato il mio violino e lasciata per sempre « la musica, se mi fosse riuscito possibile il farne senza. »

Si afferma che Tartini prima di mettersi a comporre

(1) *Viaggio d'un francese in Italia negli anni* 1765 *e* 1766; Tomo VIII, pag. 292, ediz. del 1769.

leggesse qualche poesia del Petrarca o del Metastasio per ispirarsi a dipingere qualche determinata azione o passione. Dice Fanzago, in nota all'*Elogio funebre*, che esistono gli originali delle Sonate e dei Concerti di Tartini nei quali apparisce in testa di molti gravi, andanti ed allegri il principio delle poesie da lui espresse. Non è dunque meraviglia se le composizioni di Tartini riuscivano *piuttosto un sentimento ed un linguaggio che un suono ed un' armonia* (1).

La sola composizione vocale di Tartini conosciuta è un *Miserere* cantato nella cappella Sestina il mercordì santo dell'anno 1768 dinanzi al papa Clemente XIII. Qualcuno loda tale opera dicendo che meritava il primo grado tra quelle dell'autore (2), però Fétis dice che fu trovata molto debole, e che anzi si stabilì di non più eseguirla.

Tartini si occupò molto della parte scientifica della musica. Scoprì da solo il terzo suono, e ne comprese la causa nella coincidenza delle vibrazioni dei due suoni generatori. È certo ch' egli non conosceva le opere di Sauveur che aveva fatto la stessa scoperta nelle canne d'organo (battimenti), scoperta registrata nelle memorie dell'Accademia reale delle scienze di Parigi nel 1700. Tartini, osservato in Ancona questo fenomeno, non ne fece mistero; lo comunicò sollecitamente ai professori di musica, ne fece uno degli elementi della sua scuola di Padova, e lo prese per base del suo sistema d'armonia. La teoria di Rameau invece si fonda sulla produzione degli armonici assieme al basso fondamentale. Tartini e Rameau arrivarono alla stessa meta per una strada in apparenza inversa, perchè mentre nel sistema di Rameau i suoni acuti derivano dai bassi, Tartini fa generare i bassi dagli acuti. Gli studi loro per quanto

(1) M. D'Alembert.

(2) Fanzago, op. cit., e Forno Augusto di Palermo, *Elogio di Tartini* nelle sue opere complete, 2 volumi in-12, Napoli, 1792.

incompleti riescirono utilissimi all'acustica ed all'armonia; hanno aperta la via, e dato l'impulso, cosicchè se oggidì finalmente si ha una teoria musicale completa, lo si deve in gran parte ai due uomini che tentarono di sostituire principî razionali all'empirismo.

Le opere nelle quali Tartini espose la sua teoria sono:

1. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754, in-4. Trovasi un sunto di quest'opera nel *Dizionario di musica* di Rousseau art. Sistema. Il principe di Tour e Taxis però provava al Rousseau di non aver compreso il sistema di Tartini con un opuscolo intitolato: *Risposta di un anonimo al celebre signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del signor G. Tartini*, in Venezia, 1769, presso Ant. De Castro, in-8. Serre di Ginevra avendo caldamente impugnata la teoria di Tartini, questi diede alla luce la
2. *Risposta alla critica del di lui Trattato di musica di M. Serre di Ginevra*, Venezia, 1767, in-8; e ne profittò migliorando la sua teoria in un terzo trattato:
3. *Dissertazione dei principî dell'armonia musicale contenuta nel genere diatonico*, Padova, 1767, in-4.

Il P. Colombo, professore di fisica nell'Università di Padova, si era accinto a ridurre con ordine e chiarezza gli scritti che gli furono affidati dal Tartini prima di morire; senonchè mancato egli stesso di vita, ne restò sospesa la stampa.

Il nome di Tartini correva famoso in tutta Europa; narra Fanzago nell'*Elogio funebre* come « un filosofo monarca « (Federico II di Prussia), emulo di Cesare, ecc., ecc., nato « a coltivare ed a proteggere le scienze e le lettere, ecc., ecc., « onorasse il Tartini di un'aria musicale da lui composta, « ond'egli corrisponder volendo in qualche modo alla inef-

« fabile sua degnazione gli dedicò umilmente un Concerto
« che aveva tessuto appostatamente. »

È certo che il Tartini aveva corrispondenza cogli uomini più illustri del suo secolo; era molto versato nelle scienze filosofiche ed eruditissimo. In quale stima egli fosse tenuto lo proverà la seguente lettera scrittagli dal P. Martini il 18 aprile 1769 da Bologna:

« . . . . . Attualmente si stampa il mio secondo Tomo
« della *Storia di musica* che contiene la Musica Greca, e
« per necessità ho dovuto entrare nel Sistema di Pitagora
« e di Platone che col mezzo de' Numeri Armonici hanno
« spiegata la creazione dell'anima, e di tutte le cose celesti
« e terrestri: ma io non vado più avanti di quello che si
« trova scritto dai suddetti autori. Da ciò Ella può im-
« maginarsi se mi sarà caro l'avere da V. S. Molto Illustr.
« la vera chiave del gergo di Pitagora e di Platone, da
« essi nascosto nei principî musicali, potendo star sicuris-
« simo che da me non sarà palesato per ora a chiunque
« siasi. E intanto gradirei di vederlo, per iscoprire se in
« questo mio Tomo avessi mai preso qualche piccolo gran-
« chio essendo in tempo anche nella fine del Tomo di
« ritrarmi di quanto possa occorrere, e perciò mi rimetto
« tutto nelle di lei mani. »

Leonardo Leo

Successore ad Alessandro Scarlatti e contemporaneo di Durante, Leonardo Leo divide con questi due maestri la gloria d'aver organizzata la scuola napoletana, scuola famosa che diede all'arte musicale i più grandi compositori. Non inferiore a Durante nella musica sacra, Leo godrebbe maggior rinomanza nella drammatica se non avesse formato due allievi così celebri come Piccinni e Jommelli.

San Vito degli Schiavi, piccola terra del napoletano poco lontana da Brindisi, è la patria di Leo, nato nel 1694. Egli studiò a Napoli nel Conservatorio della Pietà de' Turchini sotto la direzione di Nicola Fago, e si perfezionò poi nel contrappunto a Roma presso Giuseppe Ottavio Pitoni. Ritornato a Napoli, il suo talento lo mise ben presto in vista, sicchè vi ebbe le nomine di secondo maestro del Conservatorio della Pietà e di organista della cappella reale nel 1716; e l'anno seguente lo si prescelse al posto di maestro di cappella nella chiesa di Santa Maria della Solitaria.

Nel 1718 diede in sulle scene del teatro San Bartolomeo la sua prima opera, *Sofonisba* (1), che destò la generale approvazione, e che fu seguita da circa quaranta nuovi lavori drammatici. Fra questi ottennero principalmente i suffragi del pubblico: *Cajo Gracco*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1720; *Tamerlano*, Napoli (o Roma?), 1722; *Ti-*

(1) Secondo il Paloschi, prima opera del Leo sarebbe stata *La sconfitta*, rappresentata in Napoli al teatro San Bartolomeo nel 1719, ma credo che ciò sia un errore.

mocrate, Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1723; * *Ciro riconosciuto*, 1726; *Catone in Utica*, Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, 1729 (ma forse nel carnevale 1728 al teatro delle Dame in Roma); *La clemenza di Tito*, Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, 1735; * *Demofoonte*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1735, e teatro San Carlo, 1741 (il Caffarelli cantò in quest'opera con grandissimo successo: l'aria *Misero pargoletto* è divenuta celebre); * *Achille in Sciro*, Torino, teatro Regio, 1743; * *L'Olimpiade*, Napoli, teatro San Carlo, 1743 (il duetto *Nei giorni tuoi felici*, e l'aria *Non so d'onde viene* di quest'opera sono due gioielli di grazia e di espressione); *Vologeso*, Napoli, teatro San Carlo, 1744 (1).

Leo nella musica teatrale è sempre nobile, spesso patetico e passionato, ed è maravigliosa la semplicità dei mezzi coi quali egli ottiene grandi effetti. Molti de' suoi pezzi

(1) Altre composizioni drammatiche di L. Leo sono: *Il gran giorno d'Arcadia*, serenata a 4 voci, Napoli, 1716; *Diana amante*, serenata a 4 voci, Napoli, 1716; *Le nozze in danza*, pastorale, Napoli, 1718; *Serenata* a due voci, Napoli, 1719; *Bajazete imperatore dei turchi*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1722 (forse è il *Tamerlano* ritoccato); *Le jente zingare*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1724; * *Zenobia in Palmira*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1725; *Astianatte de' Salvi*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1725; *L'Orismene ovvero Dalli sdegni l'amore*, Napoli, teatro Nuovo, 1726; *La sommeglianza de chi l'ha fatta*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1726; *Il trionfo di Camilla*, Roma, teatro Capranica, 1726; *Argene*, ..., 1728; *La Rosmene*, Napoli, teatro Nuovo, 1730; *La festa de Bacco*, Napoli, teatro Nuovo, 1732 (opera rappresentata al teatro dei Fiorentini nel 1722 con musica di Leonardo Vinci ed ora con pezzi nuovi aggiunti da L. Leo); *La vecchia trammera*, Napoli, teatro Nuovo, 1732 (musica di Ant. Orefice e L. Leo); *La Rosilla*, Napoli, teatro Nuovo, 1733 (musica di Ant. Orefice e L. Leo); *Amore dà senno*, ..., 1733; * *Emira*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1735; *Onore vince amore*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1736; *Farnace*, Napoli, teatro San Bartolomeo, 1736; *La simpatia del sangue*, Napoli, teatro Nuovo, 1737 (forse la stessa opera riferita da qualche biografo col titolo *La poesia del sangue*, come rappresentata al teatro dei Fiorentini nel 1736); *Si-*

sono citati come modelli d'espressione drammatica; tutte le passioni e tutti i sentimenti erano da lui dipinti con mano maestra. Una schietta allegria spira dalle poche sue opere buffe. A lui si attribuisce la forma del *rondò*. - Nelle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* Arteaga parla molto favorevolmente di Leo, lodandolo specialmente per la grazia della melodia, per la sobrietà delle fioriture e per l'andamento degli accompagnamenti « più spiritoso e « più vivo che non soleva essere per il passato, d'onde « spicca maggiormente il divario tra il recitativo ed il « canto propriamente detto. »

Dal Conservatorio della Pietà Leo era passato maestro in quello di Sant' Onofrio, ove educò nell' arte musicale molti fra i più grandi compositori del secolo XVIII.

Quando nel 1743 Leo si recò a Torino per mettervi in scena l'*Achille in Sciro*, il duca di Savoja mostrò desiderio di avere una sua composizione di musica sacra, ed egli in

---

face, Napoli, teatro Nuovo, 1737; *L'amico traditore*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1737; *La festa teatrale* (o * *Le nozze di Psiche con amore*, ?), Napoli, teatro San Carlo, 1738, ?; * *Amor vuol sofferenza*, Napoli, teatro Nuovo, 1739; *Alidoro*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1740; *La contesa dell'amore e della virtù*, Napoli, ..., 1740; *L'Alessandro* (quello citato anche col titolo di *Alessandro nelle Indie*, ?), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1741; * *Andromaca*, Napoli, teatro San Carlo, 1742; *L'ambizione delusa*, Napoli, teatro Nuovo, 1742; *La finta Frascatana*, Napoli, teatro Nuovo, 1745; *Il nuovo Don Chisciotte*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1748 (trattasi di uno spartito con musica di L. Leo e di Gomes). Non si conosce l' anno ed il luogo di rappresentazione delle seguenti opere: * *Santa Genoviaffa*, *Evergete*, *Il matrimonio nascoso*, *Il Medo*, *Nitocri regina di Egitto*, *Pisistrato*, * *Camilla ed Emilio*, *Artaserse*, *Lucio Papirio*, *Arianna e Teseo* (cantata). A queste Pougin (Suppl. à Fétis) aggiunge: *Il conte*, Napoli, teatro dei Fiorentini; *La fedeltà odiata*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1744; *Ezio*. Si ricordano di Leo gli oratorî: *Dalla morte la vita*, Napoli, 1724, eseguito dalla Congregazione del Rosario; * *La morte di Abele*, 1732; * *Sant'Elena al Calvario*, 1732; *Santa Chiara*; *Sant'Alessio* (cantata religiosa). Le segnate con * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di musica a Napoli.

pochi giorni scrisse quel bellissimo *Miserere* ad otto voci in due cori senza orchestra, notissimo fra tutti i suoi lavori. All'esecuzione di quest'opera magistrale il principe fu preso da tanto entusiasmo che, a provare la sua ammirazione all' artista, lo colmò di ricchi doni e gli fissò una pensione annua di cento oncie d' argento. Al ritorno del maestro a Napoli, i suoi scolari lo pregarono di dar loro copia del *Miserere*, della cui bellezza la fama era giunta fino ad essi, ma il Leo si rifiutò, perchè nella sua delicatezza credeva che la rimunerazione veramente regale avuta dal duca di Savoja gli avesse tolto ogni diritto di proprietà sul suo lavoro. Allora per averlo si ricorse all'astuzia. Uno dei suoi allievi avendo scoperto ove era messa la partizione, la sottrasse all' insaputa del maestro; per trascriverla in tutta fretta, la divise tra i suoi compagni, e rimise quindi il prezioso manoscritto a suo posto. Alcuni giorni dopo Leo fu invitato da' suoi scolari a sentirli cantare un pezzo nuovo, e il pezzo non era che il famoso *Miserere*. Il maestro in sulle prime si corrucciò, ma poi il suo malcontento spariva, ed egli, commosso pei sentimenti che la sua opera ispirava a tanti giovani entusiasti ed affettuosi, faceva ricominciare per curarne egli stesso un'esecuzione perfetta.

Lo stile di Leo nella musica sacra è maestoso, purissimo e pieno d'incanto. Vi si osserva una grande semplicità, una chiarezza, una bellezza d'espressione ammirabili. Nel *Miserere* di cui parlammo havvi quanto l'immaginazione animata dal vigore dell'ingegno può esprimere di grande e di sublime. In esso le dotte combinazioni d'armonia lungi dal nuocere all'espressione sono quasi calcolate sui sentimenti più profondi e più veri del cuore. Tale composizione non è inferiore nè allo *Stabat* del Pergolese, nè ad alcun'altra dello stesso genere; dell'*Ave maris Stella* a voce di soprano ed orchestra, e del *Credo* a quattro voci ed orchestra Fétis dice che « rien de plus beau n'existe dans ce style » (concertato).

Leo era di statura media e d' una tinta bruna; l' occhio vivissimo scopriva il temperamento ardente. Il suo umore abitualmente serio non escludeva la gentilezza, e, pur conoscendo il valore delle sue opere, Leo rendeva giustizia al merito de'suoi rivali. Dotato d'un'attività sorprendente, egli consacrava al lavoro la più gran parte della notte, e il suo estro era sempre inesauribile.

Nel 1745, mentre scriveva un'aria buffa della *Finta Frascatana*, Leo fu colpito d'apoplessia. Si trovò l' artista col capo appoggiato al clavicembalo e lo si credette addormentato; ma invece la sua vita si era spenta. La *Finta Frascatana* fu condotta a termine dal Capranica. Leo moriva compianto da tutti a soli cinquantun' anno affidando la memoria del suo nome alle sue opere ed alla scuola famosa di cui fu uno tra i capi. Nè solamente si distinse come grande compositore, professore ed organista, perchè suonò anche con maestria il violoncello, e fra i primi mise in voga tale istrumento in Italia.

Numerosissime sono le composizioni sacre del Leo: fra esse Fétis dice *composittion sublime* la *Messa* in *re* a due soprani, contralto, tenore e basso con organo, scritta nel 1743 per la chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli. Si ricordano ancora le Toccate per clavicembalo; due libri di Fughe per organo, sei Concerti per violoncello, due violini, viola e basso, scritti nel 1737 e 1738; sei libri di Solfeggi e due di Partimenti o basso numerato, scritti per la scuola del Conservatorio di Sant'Onofrio. La maggior parte di questi lavori si trova manoscritta nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi, nella Biblioteca Reale di Berlino, e negli Archivi del Collegio Reale di musica in Napoli. Questi ultimi possedono particolarmente le Toccate ed i Partimenti per clavicembalo, i Concerti per violoncello, i Solfeggi, alcune Cantate bellissime, 56 Arie in partizione con istromenti e varî Duetti e Terzetti per differenti generi di voce.

Baldassare Galuppi

L'opera buffa, di cui secondo l'Arteaga si ebbe il primo saggio a Venezia nel 1595, acquistò squisita leggiadria da Baldassare Galuppi detto il Buranello dall'isola di Burano sua patria. Ei fu uno dei compositori più originali d'Italia: dotato d'un brio, d'una vivacità che conservò fino in vecchiezza, egli ha saputo infondere a' suoi canti un estro, uno spirito, una novità che lo rendono eminentemente distinto fra i maestri veneziani. Galuppi non brilla per la forza dell'armonia, ma le forme graziose e la naturalezza delle sue melodie gli ottennero una celebrità che resistette lungamente ai capricci della moda. Se per le rivoluzioni svoltesi nella musica teatrale le sue opere disparvero dalla scena, esse riusciranno però sempre modelli perfetti del genere comico. Qualche freddo purista tacciò il Galuppi di falli nell'armonia, ma qual è il maestro che non ne abbia commessi nel curare forse la maggior verità dell'espressione? Il Buranello trattò tutti i generi, ma riuscì così felicemente nel comico da esser salutato *padre dell'opera buffa.*

Ei nacque il 18 ottobre 1706, e dal padre, barbiere di professione e suonatore di violino, ebbe le prime nozioni di musica. Passato appena il terzo lustro, Galuppi si portò a Venezia, ove potè vivere a sufficienza cogli stipendî che riceveva come organista di varie chiese. Sebbene ignorasse i principî della composizione, si azzardò a scrivere un'opera, *La fede nell' incostanza ossia gli amici rivali*, che fu rappresentata in Vicenza nel 1722 e che, come era da prevedere, non ottenne favore, anzi fu *outrageusement sifflé* (Fétis). Galuppi, scoraggiato per l' insuccesso, erasi quasi deciso ad abbandonare la musica; se non che avendo avuto

la fortuna di destare l'interesse del Marcello, il quale ne aveva indovinato le felici disposizioni, fu ammesso per suo mezzo alla scuola del Lotti. Quivi il Buranello si diede indefessamente per alcuni anni allo studio del contrappunto e del clavicembalo, su cui divenne abilissimo, acquistandosi la predilezione del maestro; e quando si credette abbastanza sicuro di sè per avventurarsi di nuovo sulle scene, ricorse al suo illustre protettore che gli diede da musicare il libretto della sua *Dorinda*. Quest'opera fu eseguita con molto successo al teatro Sant'Angelo nel 1729 durante le feste dell'Ascensione, e d'allora fino alla sua morte il Buranello fu acclamato su tutti i teatri d'Italia. La sua riputazione divenne grandissima per gl'innumerevoli suoi lavori. A lui si ricorse per l'apertura del teatro Nuovo di Padova, ed egli vi diede nell'11 giugno 1751 l'*Artaserse* col più felice successo; Goldoni nelle sue *Memorie* racconta come ripiegò in Roma alla caduta d'una sua commedia *con uno spettacolo che piacque molto*, esponendo cioè sul teatro Tordinona *Arcifanfano re dei pazzi*, intermezzo buffo del Buranello, *musico famoso*.

Il Galuppi divenne maestro di cappella di San Marco nel 1762, e poco dopo maestro del Conservatorio degl'Incurabili; occupò tali cariche fino alla sua partenza per la Russia ove fu chiamato dall'imperatrice Caterina II circa il 1766 (1). Il suo stipendio in quel paese ammontava a

(1) Fétis dice, che il Buranello (nato nel 1706) in età di 63 anni (dunque nel 1769) si condusse in Russia e che ritornò a Venezia nel 1768. Così il Buranello sarebbe ritornato dalla Russia l'anno prima della sua partenza! Credo invece che siccome qualche biografo (per esempio Duméril nella *Biog. univ.* edita a Venezia dal Missaglia) cita per epoca della nascita del Buranello l'anno 1703 ed aggiunge ch'egli fu chiamato in Russia nell'età di 63 anni (cioè nel 1766) e che si ricondusse a Venezia nel 1768, Fétis rettificando l'errore di data della nascita sia incorso, senza pensarvi, nell'inesattezza di mantenere invariata l'età del maestro.

4000 rubli; egli era inoltre provveduto d'alloggio ed aveva a sua disposizione una carrozza di corte. L'orchestra che doveva eseguire le sue opere era pessima, basti il dire che ignorava persino le semplici gradazioni di *piano* e di *forte:* colle sue cure Galuppi seppe renderla più sopportabile. La prima opera ch'ei rappresentò a Pietroburgo fu *Didone abbandonata*, e l'imperatrice la trovò tanto di suo genio, che l'indomani della prima rappresentazione ella mandò in dono al Buranello una tabacchiera d'oro adorna di brillanti, e mille ducati *che la regina di Cartagine gli aveva*, ella dicea, *lasciati in testamento.*

Galuppi ritornò in Venezia nel 1768 a riprendervi i suoi lavori e le sue cariche. Burney lo vide nel 1770 in seno a numerosa famiglia, colmo d'onori e di beni. Ei continuò a scrivere pel teatro fino al 1777, e per la chiesa fino alla sua morte avvenuta il 3 gennaio 1784. Questo brioso compositore aveva conservato fino agli ultimi suoi giorni tutta la ricchezza dell'immaginazione; anzi si affermò che le sue ultime opere sorpassavano di molto quelle da lui scritte in gioventù. Nessuno dei numerosissimi suoi lavori è stato inciso; si conosce solo una riduzione per clavicembalo dell'opera *Il mondo alla rovescia*, stampata a Lipsia nel 1752, e quattro Sinfonie tratte dalle sue opere edite nella stessa città nel 1760.

Oltre più di cinquanta opere serie e buffe (delle quali si trova l'elenco in Gerber, Laborde e Fétis) (1), il Bura-

(1) Ne trascrivo l'elenco datoci da quest'ultimo avendo potuto metterci il luogo di rappresentazione e correggerlo in parte sulla *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata sino all'anno* 1760. Venezia, 1765. *Gli amici rivali,* 1722; *La fede nell'incostanza,* 1722 (Il diligentissimo Paloschi dice che questi due titoli formano un'opera sola, che sarebbe la prima del compositore di Burano, opera che fu rappresentata a Vicenza nel 1722 Secondo l'Allacci invece si tratterebbe di due drammi eseguiti il primo a Reggio di Modena (?), e poi nel teatro Boegan di Chioggia nel 1722: il secondo a Vicenza

nello compose molta musica sacra e varî oratorî, fra i quali *La fornace di Babilonia*, *Debora* e *Mosè;* però nello stile di chiesa egli non riuscì con tanta superiorità come nel teatrale.

Lavoix nella *Storia dell'istromentazione* dopo aver detto che s'egli scrivesse « una storia della musica gli piacerebbe « mostrare di quale splendore ha brillato la scuola italiana, « e parlare di questi melodisti inesauribili ora patetici ed « espressivi, sia conservando sempre nei movimenti delle « passioni più commoventi la purezza del disegno melo- « dico, sia tessendo artisticamente i più graziosi e leggeri « ricami dello stile vocale; ed ora folleggianti allegramente « di quel riso che scoppia spontaneo negli scherzi della « più buffonesca gaiezza, » osserva che trattandosi dell' i-strumentazione bisogna dire che i maestri che hanno fatto nascere l'arte dell'orchestra furono sorpassati dai loro allievi. « Fedeli alle loro tradizioni di dilettanti di genio, egli

nello stesso anno); *Dorinda,* Venezia, teatro San Samuele, 1729 (musica di Giambattista Pescetti e B. Galuppi); *Odio placato,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1730; *Argenide,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1733; *L'ambizione depressa,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1733; *La ninfa Apollo,* Venezia, teatro San Samuele, 1734; *Tamiri,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1734; *Elisa regina di Tiro,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1736; *Ergilda,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1736; *Alvilda,* Venezia, teatro San Samuele, 1737; *Gustavo I re di Svezia,* Venezia, teatro San Samuele, estate 1740; *Oronte re de' Sciti,* Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, 1740; *Berenice,* Venezia, teatro Sant'Angiolo, 1741; *Madama Ciana,* 1744 (Nella *Drammaturgia* citata si legge che questo dramma fu musicato dal Latilla); *L'ambizione delusa,* Venezia, teatro San Cassiano, 1744 (musica di Rinaldo da Capua e del Galuppi); *La libertà nociva,* Venezia, teatro San Cassiano, 1744 (musica di Rinaldo da Capua e del Galuppi); *Forza d'amore,* Venezia, teatro San Cassiano, 1745; *Scipione nelle Spagne,* 1746; *Arminio,* 1747; *Arcadia in Brenta,* 1749; *Il paese della cuccagna,* Venezia, teatro San Moisè, 1750; *Arcifanfano re de' matti,* 1750; *Alcimona principessa delle Isole Fortunate,* 1750; *Il mondo della luna,* Venezia, teatro San Moisè, 1750; *Il mondo alla*

« seguita, gl' italiani non avevano domandato all'orchestra « se non ciò che poteva contribuire a far spiccare maggiormente l' istromento per eccellenza, la voce umana. « Con qual cura riguardosa non avvilupparono essi il favorito cantore d'un'atmosfera sonora abilmente rarefatta! « Per essi i violini non erano mai abbastanza leggeri : i « corni, i flauti, gli oboi abbastanza delicati; temendo « sempre di caricare troppo la loro istromentazione gl' i« taliani non accettarono che con diffidenza i nuovi stro« menti. Tale sistema conveniva meravigliosamente al loro « genio, ma non permetteva all' orchestra di prendere un « largo sviluppo; così si può dire che l' orchestra italiana « della prima metà del secolo XVIII non ebbe che il me« rito della discrezione... Però se nell' opera seria i com« positori furono arrestati nei loro slanci dal dispotismo « dei cantanti che creavano un' arte nell' arte, nell' opera « buffa o di mezzo carattere il maestro italiano era vera-

---

rovescia, Venezia, teatro San Cassiano, 1750 (Replicato al San Samuele nel 1753); *Artaserse,* Padova, 11 giugno 1751 (nell'apertura del teatro Nuovo); *La mascherata,* Venezia, teatro San Cassiano, 1751; *Ermelinda,* Treviso, teatro Delfino, 1752; *Le virtuose ridicole,* 1752; *Il Conte Caramela,* 1753; *La calamità de' cuori,* 1753; *I bagni d'Abano,* 1753; *Il filosofo di campagna,* 1754; *Il povero superbo,* 1754; *Alessandro nelle Indie,* 1755; *Antigona in Tebe,* Napoli, teatro San Carlo. estate 1755; *La diavolessa,* 1755; *Nozze di Paride,* 1756; *Le nozze,* 1756; *Sesostri,* 1757; *La partenza ed il ritorno dei marinari,* 1757; *Adriano in Siria,* 1760; *L'amante di tutte,* 1761; *I tre amanti ridicoli,* 1761; *Ipermestra,* 1761; *Antigono,* 1762; *Il marchese villano,* 1762; *Viriate,* 1762; *L'uomo femmina,* 1762; *Il puntiglio amoroso,* 1763; *Il re alla caccia,* 1763; *Cajo Mario,* 1764; *La donna di governo,* 1764. L'Allacci ricorda anche il dramma *Gli odj delusi dal sangue,* con musica di Bald. Galuppi e del Pescetti, rappresentato al teatro Sant'Angiolo nel 1728. Nell'occasione della venuta di Pio VI a Venezia (1782) fu eseguito al Conservatorio degli Incurabili la cantata *Il ritorno di Tobia,* messa in musica dal Galuppi. Tra i suoi oratorî meritano speciale menzione: *La fornace di Babilonia, Debora profetessa* e *Moises de Sinai reversus.*

« mente padrone; conservando sempre al canto il posto
« dovuto, egli non sacrificava nè il sentimento dramma-
« tico, nè la verità d'espressione: egli seguiva il dramma
« nel suo sviluppo, nel suo progresso, il suo genio si tro-
« vava nel suo elemento; così fino dai primi maestri Per-
« golese, Galuppi, Rinaldo da Capua noi vediamo l'opera
« buffa ridondante di gaiezza, di tenerezza e ricca di me-
« lodia prendere più varietà e più anima. A completare
« l'opera i compositori italiani sentirono la necessità di
« servirsi dell'orchestra e di darle maggior importanza.

« Après Pergolese, ce fut Galuppi qui perfectionna les
« formes de l'accompagnement. Son instrumentation réside
« presque tout entière dans le quatuor et souvent même,
« comme dans l'*ouverture* d'*Attalo*, on trouve des longs
« passages dans lesquels les deux premiers violons sont
« absolument seuls et sans basses; mais généralement sous
« les broderies des violons, les basses dessinent le rhythme
« par des accords plaqués; quant aux instruments à vents,
« s'il s'en trouve, ils se contentent de doubler les cordes
« ou d'exécuter de longues tenues. »

Pasquale Cafaro

Compositore di bella rinomanza per la grazia naturale delle sue melodie e per la purezza dello stile più che per la novità delle forme, Pasquale Cafaro detto il Caffariello nacque il giorno 8 febbraio 1706 a San Pietro in Galatina, borgata della provincia di Lecce. Condottosi a Napoli in età di dieciotto anni coll' idea di darsi alla lucrosa professione dell'avvocato, fu accolto amo-

revolmente dal marchese di Odierna, che l'ospitava nel suo palazzo e che, quando il Cafaro gli comunicò la sua vivissima inclinazione per la musica, lo faceva ammettere alla scuola di composizione del Leo nel Conservatorio della Pietà. Il Leo, secondando la naturale attitudine del suo allievo, si diede ad istruirlo con particolare assiduità, non solo per formarne un buon compositore, ma ben anche per addestrarlo nell'arte difficilissima di suonare a quattro parti. L'applicazione di dodici anni sotto un tale maestro pose in grado il Cafaro di ritornare presso il suo ospite fornito di profonde cognizioni musicali; allora si fece egli stesso precettore ai suoi conterranei ed a varî forestieri che correvano a Napoli ad apprendere la divina arte dei suoni, finchè, morto il Leo nel 1745, ei fu chiamato a succedergli come professore nel Conservatorio della Pietà.

Cafaro perfezionò quella scuola facendo studiare i suoi allievi sulle Cantate dello Scarlatti; l'ottimo risultato accrebbe la sua fama, sicchè fu scelto a dare lezioni di canto a Maria Carolina, sposa del re Ferdinando IV, e fu eletto, dopo la morte di Giuseppe Di Mario, maestro della cappella reale. Già nel 1751 egli aveva dato alle scene del San Carlo di Napoli la sua prima opera, *Ipermestra;* scrisse in seguito più volte ed in varie città per il teatro e sempre con plauso. La sua musica sacra è semplice ma espressiva; si citano come lavori assai pregiati il suo *Stabat,* ed il *Salmo LLVI*, ch'egli compose per soprano, contralto e tenore con coro ed orchestra.

Il Cafaro cessava di vivere più che ottantenne a Napoli il 23 ottobre del 1787. Non gli mancarono onori dopo la morte: i musicisti napoletani solennizzarono i suoi funerali, ed il canonico Giovanni De Silva ne disse l'*elogio* (1).

(1) Gio. De Silva de' Marchesi della Banditella, *Elogio di Pasquale Cafarò detto Caffariello,* Napoli, 1788, in-8.

Si conoscono del Cafaro i seguenti lavori: Oratorio per l'invenzione della Croce, Napoli, 1747; *L'incendio di Troja*, Napoli, 1747 (e al teatro San Carlo nel 1757); *Ipermestra*, Napoli, teatro San Carlo, 1751 e 1761; *Antigono*, 1754, e con nuova musica il 13 agosto 1770 al teatro San Carlo, preceduto da una Cantata a tre voci pel natalizio della Regina; *La disfatta di Dario*, Napoli, teatro San Carlo, 20 gennaio 1756; Cantata a tre voci pel natalizio del Re, Napoli, 1764; *Peleo, Giasone e Pallade*, cantata a tre voci, Napoli, teatro San Carlo, 1766; *Arianna e Teseo*, Napoli, teatro San Carlo, 1766; *Creso*, Torino, 1768; *La giustizia placata*, 1769; Cantata per la traslazione del sangue di San Gennaro, Napoli, 1769; *L' Olimpiade*, Napoli, teatro San Carlo, 12 gennaio 1769 (preceduta da una Cantata pel natalizio di Ferdinando IV); *Il natale d'Apollo*, Napoli, teatro San Carlo, 4 gennaio 1775; *Betulia liberata; Il figliuol prodigo ravveduto*, oratorio per Sant'Antonio da Padova; *Il trionfo di Davide; La felicità della terra* (cantata); poche *Messe;* varî Salmi, *Miserere* e Mottetti.

Dice il Grossi nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, che Cafaro « comprendeva profondamente « la proprietà degli accordi e le loro successioni, o siano « quelle riunioni di suoni che facendosi sentire insieme « con date regole formano l'armonia. Dessi sono appunto « quei che prendendo la vita e i colori, offrono tutte le « variazioni e le ricchezze della musica. Quindi lo stesso « Jommelli solea lodare la dottrina armonica del Cafaro. »

Qualcuno paragonò lo stile del Cafaro a que' fiumi maestosi che senza strepito menano placidamente le loro acque, e che se talvolta s' innalzano su gli opposti argini, inondano le aperte campagne solo per apportar loro fecondità.

P.^e Giambattista Martini

Giambattista Martini, il più erudito musicista del secolo XVIII, nacque in Bologna il 25 aprile 1706. Suo padre Antonio Maria, suonatore di violino, gli apprese gli elementi della musica mentre era ancora in tenera età; lo confidò poi al P. Predari per lo studio del canto e del clavicembalo, e ad Antonio Riccieri pel contrappunto. Martini compì la sua educazione letteraria e filosofica sotto la direzione dei Padri dell'Oratorio di San Filippo Neri, e, fin da fanciullo deciso d' abbracciare la vita del chiostro, entrò a quindici anni nel convento dei Francescani di Bologna, fece il suo noviziato a Lago, e vi professò l'11 settembre del 1722. Tornato in patria, si abbandonò esclusivamente al suo genio per la musica, e vi guadagnò cognizioni vaste e profonde che gli valsero a soli diciannove anni il posto di maestro di cappella nel convento del suo ordine. Le Messe e gli Oratorî che faceva eseguire gli acquistarono tanto grido, che per domanda generale di artisti e dilettanti, egli aprì una scuola di musica in Bologna, scuola che salì a fama europea.

Il P. Martini, partigiano della scuola romana ed ammiratore de' maestri ch'essa aveva prodotto, intese a propagare le dottrine che avevano portato la musica sacra a tanta altezza ispirando ai suoi allievi tutta la purezza di stile, ed il modo elegante di far cantare le parti dei compositori romani. L'eccellenza del suo metodo colpì talmente i cultori dell' arte, che scrittori provetti non isdegnarono di mettersi fra i suoi allievi, e si videro i maestri più celebri tenersi onorati di ricercare i consigli del dottissimo francescano. Spesse volte lo si pregava di farsi arbitro in

discussioni scientifiche su diverse questioni musicali, e giudice nei concorsi. Egli disimpegnava tali mansioni colla massima modestia, e metteva ogni cura per non ferire l'amor proprio degli artisti: divenne così l'oggetto della stima e della venerazione universale.

A niuno furono mai dischiuse, come al Martini, tante notizie e tanti secreti dell'arte; ed era piuttosto unica che rara la sua raccolta di libri e di codici musicali d'ogni genere e d'ogni lingua, antichi e moderni, frutto di cinquant'anni di ricerche (1). Molte persone illustri si erano dilettati d'arricchire la sua collezione di quanto potevano trovare di raro e di curioso; e molti principi avevano contribuito coi loro doni ad aumentare tutte queste ricchezze (2). Dicesi che il Farinelli abbia fornito al Martini i mezzi di fare importanti acquisti; ma è inesatta la notizia che il Bottrigari gli abbia legato la sua preziosa biblioteca di musica: il Bottrigari moriva nel 1712, sei anni dopo la nascita del Martini. Più tardi, per ignote circostanze, i suoi libri e manoscritti passarono in proprietà del Martini. Nessun viaggiatore che passasse per Bologna trascurava di visitare il celebre francescano anche per ammirare le ricchezze scientifiche da lui riunite, e nelle quali egli aveva attinto un sapere così profondo.

Negli ultimi anni della sua vita sedentaria il Padre Martini fu afflitto da dolorosi malori; egli però si conservava sempre sereno occupandosi di continuo ne' suoi studî prediletti. Assistito nell'ore estreme dal Padre Stanislao Mattei, suo allievo, spirò fra le di lui braccia il 3 agosto

(1) Burney dice che il numero dei volumi del Padre Martini si elevava a 17,000; credo però che in questa cifra si comprendessero anche tutti i Trattati manoscritti e la musica pratica.

(2) Il Martini ebbe lettere e presenti dall'elettore Palatino, dalla principessa di Sassonia Maria Antonietta, dal principe ereditario di Prussia Federico Guglielmo, e dal papa Clemente XIV.

del 1784. Ai suoi funerali, che furono magnifici, si eseguì una *Messa da requiem* composta dallo Zanotti; in seguito i membri dell'Accademia Filarmonica ed i suoi allievi ordinarono un nuovo servizio funebre nella chiesa di San Giovanni in Monte. Tredici maestri, membri dell'Accademia, avevano scritto la musica della *Messa*, che venne cantata in onore dell' illustre musicista, e dopo la cerimonia Leonardo Volpi ne pronunciò l' *Elogio* in lingua latina. Altri *elogi* furono letti e all' apertura delle scuole, e alla seduta degli accademici *I Fervidi*, e alla chiesa dei SS. Apostoli in Roma dopo le solenni esequie decretategli. In tal modo l' Italia deplorò la perdita del grande maestro.

Il Padre Giambattista Martini era membro delle Accademie dell'Istituto e dei Filarmonici di Bologna, e di quella degli Arcadi di Roma sotto il nome di Aristosseno Anfioneo.

Capolavoro del Padre Martini si è la *Storia della musica*, Bologna, per Lelio Dalla Volpe, tomo I 1757, tomo II 1770, tomo III 1781. Tale opera dimostra la vasta erudizione, l'immensa lettura ed il lavoro minuzioso dell' autore. Il primo volume comprende nelle 80 prime pagine la storia della musica dalla creazione di Adamo (!) fino alla distruzione del tempio, e la storia della musica dei Caldei e degli Egizi; seguono tre dissertazioni *(Qual sia il canto agli uomini naturale, Qual canto in consonanza usassero gli antichi,* e *Del canto e degli strumenti musicali degli ebrei nel tempio)* che occupano il resto del volume di pagine 446. Il tomo secondo tratta della origine della musica secondo gli antichi e particolarmente presso i Greci, della musica dei tempi favolosi per rapporto alle loro divinità, dei semidei, degli eroi, dei musicisti anteriori alle Olimpiadi, dei musicisti da Omero alle Olimpiadi, della musica nei sacrifizî, nelle feste, ecc., delle gare e giuochi musicali; vengono poi tre dissertazioni dalla pagina 187

alla fine del volume di pagine 326 *(Dell'universalità della musica appresso dei Greci, Qualità singolari della musica dei Greci*, e *Pregi della musica dei Greci e meravigliosi effetti da essa prodotti).* Nel terzo tomo l'autore parla della musica dei greci dalle Olimpiadi fino allo stabilimento della drammatica poesia, della poesia drammatica e degli uomini illustri greci che furono maestri nella musica sì pratica che teorica; le ultime 20 pagine del volume (di 440) contengono una dissertazione, *Degli effetti prodigiosi prodotti dalla musica degli antichi greci.*

È da deplorare che il Padre Martini abbia ideata la sua opera con proporzioni troppo vaste: da ciò qualche confusione e prolissità. Di più la vita d'un uomo non poteva bastare alla completa storia dell' arte; così il Martini non potè far indagini sui Tirreni, sugli antichi abitatori del Lazio, sugli antichi romani, ed intorno ai secoli dell' êra cristiana. Si crede che il Padre Martini avesse quasi approntato per le stampe il tomo quarto della sua opera colossale, quando la morte lo colpiva, e che il manoscritto esista nel convento dei Minori conventuali di Bologna; ma il Fétis, che ebbe agio di esaminare tale manoscritto, asserisce d' esser convinto non trattarsi del quarto tomo della *Storia della musica*, bensì d' una raccolta di materiali ove il dotto maestro faceva lunghe ricerche nelle questioni che toccavano indirettamente il soggetto di cui s'occupava. La *Storia della musica* del Padre Martini sarà sempre consultata col massimo profitto dallo studioso, ma oggidì la sua lettura riesce assai faticosa, perchè l' opera difetta forse di quello spirito di critica e di filosofia della scienza che si sviluppò nel nostro secolo (1).

(1) La *Storia della musica* del Padre Martini riuscì così accetta a Federico II di Prussia, ch'ei ricambiò il dono fattogli dall'autore con una lettera lusinghiera scritta di suo pugno, e con una tabacchiera adorna del suo ritratto ed arricchita di brillanti.

Altra opera lodatissima del Martini ha per titolo: *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto,* Bologna, 1774-75, per Lelio Dalla Volpe, 2 volumi in-4. Nel primo volume sono raccolti i modelli del canto fermo: quei di contrappunto fugato nel secondo. Gli esempî vi sono scelti con gusto squisito e finissimo, ma forse il testo che li correda è talvolta tanto analitico da sfuggire all'intelligenza ordinaria degli allievi. È ridicola l'accusa mossa al Martini di aver nel primo volume basato il suo lavoro su d'una tonalità che non è più in uso, e di riunire nel secondo piuttosto *dei ricercari* che delle vere fughe: il Martini volle porgere agli studiosi eccellenti modelli di canto fermo e di contrappunto fugato del vecchio stile, nè ebbe in mente di scrivere un trattato di composizione come si vorrebbe considerare il suo lavoro. È certo che quei critici che parlarono con tanta leggerezza di quest' opera del Martini non hanno alcuna conoscenza del vecchio contrappunto della scuola italiana, e sono incapaci d'apprezzarne il merito.

Si conoscono varie altre opere di minor importanza scritte dal Padre Martini in risposta a discussioni o polemiche scientifiche, o per istruzione dei musicisti; in quanto alla sua musica da chiesa composta nello stile concertato, e tutta degna d'un maestro di sì gran merito, la maggior parte rimase manoscritta, e si trova quasi interamente nel Museo musicale di Bologna. Furono date alle stampe le opere seguenti:

Op. 1. *Litaniae atque antiphonae finales B. V. Mariae 4 vocibus cum organo et instrum. ad lib. Bononiae apud Libium a Volpe,* 1734, *in*-4.

Op. 2. *Sonate* (12) *d'intavolatura per l'organo e cembalo,* Amsterdam, Le Cène, 1742, in foglio.

Op. 3. *Sonate per l'organo ed il cembalo,* Bologna, Dalla Volpe, 1747.

Op. 4. *Duetti da camera a diverse voci*, Bologna, Dalla Volpe, 1763.

La biblioteca del Liceo musicale di Bologna possiede le seguenti composizioni manoscritte del Martini: *San Pietro*, oratorio messo in musica due volte; *L'assunzione di Salomone al trono d'Israello*, oratorio; *La Dirindina*, farsetta; *L'impresario delle Canarie*, intermezzo; *Don Chisciotte*, intermezzo; *Il maestro di musica*, intermezzo.

Quale debba essere la dignità d'uno scienziato nelle dispute coi critici, lo mostrò il Martini interrogato intorno a tre suoi contradditori: « Io cerco la verità, » egli disse, « anche negli scritti dei miei contrarî. Risponderò brevemente ai due primi procurandomi la loro amicizia, perchè li vedo animati dall' amore della gloria e della verità: punirò l'ultimo col silenzio, perchè mi pare mosso « da un vano prurito d'altercare. » (1).

(1) Vedi Fantuzzi Giovanni: *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1786 (tomo V, pag. 342 e seg.). Si potranno consultare sul celebre francescano le opere: *Elogio del P. Martini per il P. Dalla Valle*, Bologna, 1784, in-8 (inserito nell'*Antologia romana*, tomo XI, e nel *Giornale dei letterati di Pisa*, 1785, tomo 57); *Memorie storiche del P. Martini*, per il P. Pacciaudi (nel *Giornale letterario* del P. Contini, 1784, pag. 1293); e le *Memorie per le belle arti* ove l'abate Gherardo De Rossi dedicò al Martini un eccellente articolo nel vol. II, pag. 76, Roma, 1785.

Egidio Romualdo Duni

Questo compositore drammatico non ispiegò mai il volo nelle regioni sublimi dell'arte, e tuttavia i suoi contemporanei lo considerarono superiore a Pergolesi! Strano capriccio, che non si può comprendere se non pensando che le opere mediocri e semplicemente dilettevoli riescono in generale più gradite di quelle che ad esser comprese richiedono uno sforzo dell'intelligenza ed un sentire educato al bello.

Egidio Romualdo Duni, decimo figlio d'un maestro di cappella, sortì i natali a Matera (Basilicata) il 9 febbraio 1709. Non aveva ancora raggiunto il secondo lustro quando il padre lo fece entrare nel Conservatorio della Madonna di Loreto ove insegnava e dirigeva la musica Francesco Durante: ei passò poi in quello della Pietà de' Turchini, e dopo aver compiti gli studî ed appresa l'arte della composizione in quella scuola eccellente, se ne andò a Roma ove gli si diede l'incarico di mettere in musica il *Nerone*. Pergolesi lavorava in que' giorni alla sua *Olimpiade*. Le due opere, comparse sulla scena nello stesso anno (1735), ebbero sorti diverse: quella di Pergolesi cadde, e il *Nerone* di Duni fu portato alle stelle. Si crede che il Duni abbia voluto sentire una prova dell'*Olimpiade* prima di scrivere una sola nota del suo spartito, e che comprendendo l'altezza di stile del Pergolesi non poter essere apprezzata da tutti, ne abbia amichevolmente avvertito il suo condiscepolo col dirgli: « Nella vostra opera vi sono troppi det-
« tagli al disopra dell'intelligenza del volgo; tali bellezze
« passeranno inosservate, e voi non avrete alcun successo.
« La mia opera non valerà la vostra, ma, più semplice,

« sarà più fortunata. » All'avverarsi della previsione, il Duni non s'inebbriò del suo trionfo ed anzi proclamò altamente la superiorità del suo rivale ed amico.

Affidatagli dalla corte di Roma una missione secreta per Vienna, Duni profittò dell'occasione per far conoscere la sua musica nella capitale dell'Austria. Al suo ritorno a Napoli fu nominato maestro di cappella di San Nicola di Bari, e qualche anno dopo egli diede al teatro San Carlo l'*Artaserse*, che fu accolto con favore; a quest'opera succedettero *Bajazette*, *Ciro*, *Ipermestra*, *Demofoonte*, *Alessandro*, *Adriano*, *Catone*, *Didone*, *Demetrio* e l' *Olimpiade*, spartiti composti nel viaggio da lui intrapreso per visitare Venezia, Parigi e Londra. A quest'epoca deve riferirsi *Giuseppe riconosciuto*, oratorio che piacque assai.

La musica del Duni era variata, naturale e pittoresca, ed aveva canti graziosi e soavi; mancava però d'energia nell'espressione drammatica, e l'istromentazione debolissima era molto al disotto di quella di tutti i maestri contemporanei.

Dietro consiglio dei medici inglesi, Duni dall'Inghilterra passò in Olanda per consultare l'illustre Boërhaave intorno ad una malattia cronica che gli dava affanno, e ne fu guarito; ma nel ricondursi in patria, una banda di ladri lo assalì presso Milano, e tale fu la commozione che produsse in lui lo spavento, che la sua salute fu distrutta per sempre (1).

Dopo visitata Genova, il Duni si fermò per alcuni anni a Parma chiamatovi a dar lezioni di musica alla figlia dell'infante Don Filippo. Questo principe, francese d'origine, aveva chiamato alla sua corte molti de' suoi connazionali, e per far loro cosa gradita, il Duni si provò a mettere in musica alcune operette francesi. *Ninette à la*

(1) Il terrore che provò per l'avventura rattenne un flusso emorroidale a cui andava soggetto, e ciò influì sinistramente sul resto di sua vita.

cour (di Favart) nel 1755, *La chercheuse d'esprit* nell'anno seguente, *Le peintre amoureux de son modèle* nel 1757, ottennero un successo che incoraggiò il Duni a proseguire per questa via. Egli anzi si decise ad allontanarsi dall'Italia per fissar stanza a Parigi, ove moriva l'11 giugno del 1775 dopo aver composto la musica di diciotto opere che piacquero tutte. Eccone la nota: *Le docteur Sangredo, La veuve indécise* (1758); *La fille mal gardée* (1759); *Nina et Lindor* (1760); *L'ile de fous*, parodia dell'*Arcifanfano* del Goldoni, rappresentato al teatro degli Italiani il 27 dicembre 1760; *Mazet* (1761); *La bonne fille, Le retour au village* (1762); *Le rendez-vous* (agli Italiani), *Les chasseurs et la laitière, La plaideuse et le procès, Le milicien* (1763); *L'école de la jeunesse; La fée Urgèle* (1765); *La clochette* (14 luglio 1766); *Les moissonneurs* (27 gennaio 1768); *Les sabots* (26 ottobre 1768), graziosa bagattella che piacque e che fu ripresa all'Opera comica in questi ultimi tempi; e *Thémire* (1770).

In Francia il compositore italiano avea ben presto dimenticato il carattere elevato e severo della scuola di Durante per uniformarsi al gusto frivolo e meschino di quell'epoca. Duni riusciva a dare al canto l' anima e la vita introducendo nell'opera comica francese la leggiadria naturale e la gaiezza dei maestri napoletani; uomo di mondo piuttosto che artista convinto, faceva però torto a sè stesso potendo egli mirare a più alta meta. Il Duni rendeva così un segnalato servigio ai musicisti di Francia invitandoli col suo esempio a scrivere con più purezza ed in miglior stile.

« Bramo di esser cantato lungamente » diceva *papà Duni* (1), nè mai desiderio venne meglio esaudito; i posteri però volendo esser giusti coll' artista troppo pregiato nel suo tempo, gli diminuirono la gloria.

(1) Con tale *sobriquet* affettuoso era nominato a Parigi il compositore napoletano.

Giovanni Battista Pergolesi

Per lungo tempo rimasero incerti il luogo e il tempo della nascita di Pergolesi (1); Casoria, Pergola e Jesi disputandosi la gloria di essergli patria; e solo nel 1831 la questione fu risolta dal Villarosa che pubblicò la nota seguente estratta dai registri battesimali della cattedrale di Jesi:

A dì 4 gennaro 1710 Giovan Battista figlio di Francesco Andrea Pergolesi e di donna Anna Vittoria consorte, di questa cura, nato la notte antecedente a ore 10, fu battezzato da me Marco Capogrossi Curato. Padrini furono gl' illustrissimi signori Gio. Battista Francolini et signora Gentilina de' signori Honorati.

Da quest' atto si può anche rilevare che i genitori del Pergolesi non erano di bassa condizione avendo il bambino avuto due padrini di battesimo che appartenevano a nobili famiglie. Dei primi suoi anni nulla ci fu tramandato, tranne che giovanissimo entrava nel Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo in Napoli, ove prese a studiare il violino avendo a maestro Domenico De Matteis, e più tardi il contrappunto sotto la direzione di Gaetano Greco. Francesco Durante che rimpiazzò il Greco, morto qualche tempo appresso, diresse per poco l' educazione del Pergolesi, e quando fu chiamato a Vienna raccomandò l'allievo al Feo suo successore. Il Pergolesi trasse profitto in modo straordinario dalle lezioni dei tre professori, e nell'estate del 1731, mentre era ancora al Conservatorio, si avventurò a mettere in musica il dramma sacro con intermezzi buffi, *San*

(1) Chiamato forse Pergolese da coloro che lo credevano nato a Pergola.

Guglielmo di Aquitania, sulle parole di Ignazio Mancini, composizione che venne eseguita nel chiostro di S. Agnello Maggiore in Napoli. Tale ne fu il successo che il principe di Stigliano Colonna, il duca di Maddaloni Carafa e il principe di Avellino Caracciolo, mecenati delle belle arti, accordarono la loro protezione al giovane artista, e contribuirono non poco a rendergli più facile la carriera. Nel *San Guglielmo* però si rilevavano ancora le tradizioni scolastiche, nè si scorgevano vere ispirazioni di genio; ma ben presto il Pergolesi prese a considerare l' espressione drammatica come principale scopo dell'arte, e l'introdusse anche nella musica sacra.

Nell'inverno dello stesso anno Pergolesi scrisse pel teatro S. Bartolomeo la *Sallustia* con un accompagnamento di stromenti affatto nuovo, e l'esito fu immenso. Quest'opera ebbe ad esecutori due celebrità, il Grimaldi e la Facchinelli, applaudita soprattutto per il modo come cantò l'aria *Per questo amore*. La *Sallustia* fu seguita nello stesso teatro dall' intermezzo *Amor fa l'uomo cieco* e dal *Ricimero* (opera seria in tre atti) che non piacquero. Scoraggiato dall'infelice successo de' suoi due lavori, il Pergolesi rinunziò per alcuni anni al teatro, e si diede a scrivere per il principe di Stigliano quei trenta Terzetti a due violini e basso, di cui ventiquattro sono stati pubblicati a Londra e ad Amsterdam.

In quel tempo un terremoto gettò la costernazione in Napoli; i magistrati ordinarono una cerimonia religiosa in onore di Sant' Emiddio invocato a proteggere la città, ed incaricarono Pergolesi di comporre la musica. Egli scrisse allora la sua bellissima *Messa* a dieci voci con cori e con due orchestre, e due *Vespri* completi che si eseguirono nella chiesa di Santa Maria della Stella, e che incontrarono la generale approvazione. Pergolesi compose poco dopo una seconda *Messa* a due cori, all' esecuzione della quale egli

invitò il Leo, suo maestro, che rimase meravigliato della bellezza e della dottrina di tale composizione, e che prodigò pubblicamente all'autore i più lusinghieri elogi. Si è a questa *Messa* che più tardi il Pergolesi aggiunse due altri cori per farla eseguire nella chiesa dei R. P. dell'Oratorio durante le quaranta ore del carnevale. Nella stessa epoca scrisse varie Cantate con accompagnamento di violini, viola, basso e clavicembalo, ma niuna raggiunse il merito di quella che portò il titolo di *Orfeo*, e ch'ei compose l'anno stesso di sua morte. Questa cantata fu entusiasticamente lodata da maestri italiani e d'oltre alpe.

Pergolesi ritornò dopo questi lavori al genere drammatico al quale si sentiva portato dal suo istinto di artista, e diede al teatro San Bartolomeo *Il maestro di musica* ed *Il geloso schernito*, che furono apprezzati degnamente solo dopo la morte dell'autore. Nel 1732 mise in scena ai Fiorentini *Lo frate nnamurato*, opera buffa in dialetto napoletano, e nel 1733 al teatro San Bartolomeo *Il prigioniero superbo*, coll' intermezzo buffo *La serva padrona* che riuscì il più brillante de' suoi successi. Questo capolavoro d'eleganza e di verità drammatica fu rappresentato al teatro Italiano di Parigi il 4 ottobre 1746, ma non se ne compresero tutte le bellezze; quando fu ripreso sulle scene dell'Opéra nel 1752 divenne il segnale della reazione contro la musica francese di cui Lulli e Rameau erano ancora i rappresentanti. La *Servante maîtresse* tradotta dal Baurans ed interpretata da Rochard e da M.me Favart ebbe due anni dopo agli Italiani centonovanta rappresentazioni consecutive.

Nel 1734 comparve sul teatro S. Bartolomeo l'opera seria *Adriano in Siria* con l'intermezzo *Livietta e Tracollo* (conosciuto anche sotto il titolo di *La contadina astuta*) che piacque quasi come *La serva padrona*. In questo stesso anno Pergolesi ottenne il posto di maestro di cappella

della Santa Casa di Loreto, ed andò a prenderne possesso. L'anno seguente scrisse il *Flaminio*, opera buffa in tre atti, che non fu applaudita se non quattordici anni dopo, quando ricomparve sul teatro Nuovo di Napoli; passò poi a Roma per comporvi l'*Olimpiade* che fu male accolta dai Romani. Gl'invidiosi fischiarono Pergolesi, e pare che gli abbiano anche gettato un arancio mentre ei sedeva al clavicembalo. Il Duni, che col suo *Nerone* aveva pienamente trionfato, consolava il povero Pergolesi dicendogli: « O mio amico! « o maestro mio! Costoro che ti disapprovarono non ti « conoscono, nè compresero il valore ed il merito grande « della tua musica. » Si vuole che la totale caduta dell'*Olimpiade* abbia contribuito ad abbreviare i giorni già contati del giovine maestro.

Difatti Pergolesi vivamente afflitto ritornò a Loreto ed alla musica religiosa che mai lo aveva tradito; compose allora quella magnifica *Salve regina* a voce sola di soprano con violini, viola, basso ed organo, vero modello di espressione e di sentimento religioso, composizione che qualcuno crede superiore allo stesso *Stabat* tanto celebre. Egli aveva cominciato quest'ultimo suo lavoro da qualche tempo, prima forse del suo viaggio a Roma: n'era stato incaricato dalla Confraternita di S. Luigi di Palazzo in Napoli, la quale voleva sostituirlo allo *Stabat* di Scarlatti, che si cantava da molti anni in quella chiesa il venerdì santo. Il prezzo convenuto di 10 ducati (lire 42, 50) fu il meschino compenso dell'opera sublime (1).

Disgraziatamente il Pergolesi si moriva. Giunto a Napoli gli si fece premura perchè consegnasse lo *Stabat*, ed egli si mise al lavoro con assiduità malgrado fosse tor-

(1) I dieci ducati furono pagati anticipatamente con partita di banco che ancora si conserva nell'amministrazione della Confraternita, oggi detta di S. Ferdinando.

mentato da febbre continua. Come ultimo rimedio alla tisi che lo consumava, gli fu prescritta l'aria salubre di Pozzuoli, ed egli passò nel convento dei Padri Francescani fondato in quel paesello dalla famiglia Maddaloni. Vi fu accolto con cortesia ed amorevolmente curato, ma la terribile malattia continuava sempre la sua opera di distruzione. L'artista si occupava di continuo nella musica del suo *Stabat*, e così rispondeva al Feo che lo rimproverava dell'eccessiva applicazione: « Ah, mio caro maestro, io « non ho tempo da perdere, e non posso far a meno di « adempiere alla promessa di terminare questo meschino « lavoro che pure mi hanno largamente pagato dieci du-« cati e che io credo fermamente non valga nemmeno « dieci baiocchi. » Ad un'ultima visita del Feo lo *Stabat* era finito e consegnato, ma l'artista era agli estremi. Ei se ne moriva il 16 marzo 1736 a soli 26 anni. Fu sepolto senza pompa nella chiesa di Pozzuoli, ove nel nostro secolo gli fu innalzato un monumento coll'iscrizione:

JOANNI BAPTISTAE PERGOLESIO
DOMO AESI
QUI AB AETATE PRIMA
NEAPOLIM MUSICAE ADDISCENDAE STUDIO CONCEDENS
IN COLLEGIUM SUB TITULO PAUPERUM JESU CHRISTI ADSCITUS
MUSICIS FACIENDIS MODIS
SUOS INTES AEQUALES LONGE PRAESTITIT
PUTEOLIS DECESSIT XVII KAL. APRILIS ANNO MDCCXXXVI
QUO VALETUDINIS CAUSA SECESSERAT
VIXIT AN. XXVI MENS. II DIES XIII
DOMINICUS CORIGLIANUS
EX MARCHIONIBUS RIGNANI EQUES HIEROSOLYMITANUS
NE CLARISSIMI VIRI MEMORIA INTERCIDERET
MON. P.
CAROLO ROSINIO EPISCOPO PUTEOLANO ANNUENTE.

Riporta il Florimo (1) da una vecchia cronaca che il Pergolesi amava Maria Spinelli, fanciulla di principesca famiglia, e che ne era corrisposto; ma i tre di lei fratelli le minacciarono di ucciderle l'amante s' ella non sposasse un uomo suo pari per l'altezza della nascita. La Spinelli dopo tre giorni rispose d'aver prescelto a sposo Iddio, e chiese d'andar monaca a Santa Chiara, a patto però che la messa di vestizione fosse diretta dal maestro a cui ella aveva dato il suo amore. L' anno appresso, 11 marzo 1735, funebri rintocchi della campana di Santa Chiara annunziavano mestamente funerali. In quel tempio celebravasi la *Messa di requiem* di Maria Spinelli, e ne dirigeva la musica il Pergolesi.

L'anima d'un grande artista può esser capace dello sforzo inaudito, ma quell'anima ne rimane affranta. Pergolesi sopravvisse un anno e cinque giorni alla donna amata.

Appena chiuse gli occhi, i suoi contemporanei s'avvidero quale maestro avevano perduto. Le sue opere ricomparvero su tutti i teatri; Roma applaudì con frenesia l'*Olimpiade*, nelle chiese non si eseguiva che musica dell' autore dello *Stabat*, e quest'ultimo lavoro ebbe dovunque immenso successo ed un numero straordinario d'edizioni.

Pergolesi fu detto il Raffaello della musica perchè, come il sommo pittore, ei non ha altra guida se non la natura che segue ed imita ne' suoi differenti caratteri con vivacità, grandezza e sublimità. Pieno di estro brillò per la novità delle idee, per la sublimità dei concetti e per la naturalezza delle sue melodie. L'espressione dei pensieri, l'unità del disegno, la forza drammatica in ogni genere di composizione danno diritto al Pergolesi di essere chiamato un vero genio creatore.

Egli ebbe molta cura dell' armonia, e sviluppò mirabil-

(1) Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli.*

mente l'istromentazione. Diede andamento cantabile ai bassi che per lo addietro erano quasi sempre *camminanti*, compose le arie con accompagnamento stromentale diverso dalla melodia del cantante, introdusse tra due violini motivi diversi, infine fu il primo che spogliò le cantilene delle arie dalle difficoltà soverchie dello Scarlatti e che cercò di adattarle alla passione che vi si esprimeva. Si può dire ch'egli non scrisse mai ad un verso musica che non corrispondesse alle parole.

Alcuni critici tacciarono d'esagerazione le lodi prodigate allo *Stabat* del Pergolesi trovandovi una certa secchezza ed uno stile tronco, accusando l'autore di aver introdotto la musica drammatica nella chiesastica (1), e volendo persino ch'egli avesse rubato un pensiero d' una nota aria di Corelli dal titolo *Pazzie di Spagna* (2); ma tali povere ciarle non offuscarono per nulla la rinomanza del grande artista, nè hanno nociuto al merito della sua opera.

« Questo divino poema del dolore, dice il Florimo, è « un quadro della natura che parla al cuore. Capolavoro « di espressione, di sentimento e di gusto, in esso tutte « le più tenere passioni dell'anima sono espresse con ini« mitabile perfezione. Composto da quasi un secolo e

(1) Il Padre Martini nella sua troppo severa critica dello *Stabat*, scrisse che questa composizione « racchiudeva de' passaggi che meglio sarebbero stati « in un'opera buffa, anzichè in un canto di dolore, effetto di quella straor« dinaria inclinazione che aveva quell'autore ad un tal genere di musica. » Tale giudizio mostra chiaramente il punto di partenza del Martini che vuole ad ogni costo sostenere l'antica tonalità e difenderla contro l' invasione del genere drammatico. Pergolesi invece merita somma lode se col suo genio seppe sciogliersi dalle pastoie del rigido contrappunto.

(2) Se nel principio dello *Stabat* trovasi un' imitazione d' un pensiero del Corelli, ciò vuol dire che due grandi ingegni ravvisando la stessa cosa sotto diverso aspetto s'incontrarono nel vastissimo campo dell'immaginazione e che seppero adattare la stessa idea a situazioni diverse.

« mezzo non ha avuto nel genere flebile chi l'abbia su-
« perato, e forse non avrà mai l'eguale nel campo del-
« l'arte. »

L'autografo dello *Stabat* del Pergolesi (a soprano e contralto, due violini, viola, basso ed organo) è conservato gelosamente nella Biblioteca del monastero di Monte Cassino in Terra di Lavoro.

Nicola Jommelli

Nicola Jommelli, nato in Aversa il 10 settembre del 1714, è forse il più brillante compositore che sia sortito dalla grande scuola napoletana. I suoi genitori Francesco Antonio, ricco negoziante, e Margherita Cristiano lo vollero educare alle lettere ed alle arti belle per nobilitarne la condizione. Di più un canonico della città, certo Mazzillo, capocoro della cattedrale, insegnò al giovanetto gli elementi della musica, e scorgendo in lui molta disposizione per quest'arte, consigliò al padre di mandarlo a Napoli; così fu fatto, e Jommelli a 16 anni divenne scolaro di Durante nel Conservatorio di Sant' Onofrio. Dopo qualche anno ei passò in quello della Pietà dei Turchini ove ricevette lezioni da Prato, maestro oscuro, da Mancini e forse da Nicola Fago (1); Leonardo Leo gli dava in appresso utili consigli sullo stile drammatico e religioso.

Si disse che Jommelli non parve ricavare gran frutto

(1) Si ignora la data della morte di N. Fago (nato nel 1674), e così non si può stabilire con certezza se Jommelli lo abbia avuto a maestro.

dall'educazione musicale ricevuta, e che le sue prime composizioni, alcuni balletti, non annunziavano il suo genio: però il gran Leo, uomo superiore all' invidia, presagì da alcune Cantate di Jommelli ch'egli avrebbe avuto l'ammirazione dell' Europa intera. Ei fu profeta; ma Jommelli non aveva la stessa fiducia nel suo talento, perchè nella sua prima opera, *L' errore amoroso*, che fu rappresentata al teatro Nuovo di Napoli nel 1737, temendo una caduta, pensò di nascondersi sotto il pseudonimo di Valentini. Il pubblico al contrario fece buon viso a questo spartito, ciò che decise l'autore a palesare il suo vero nome e lo incoraggiò a darsi con ardore alla carriera drammatica.

L' anno seguente ei scrisse pel teatro dei Fiorentini l'*Odoardo* e l'esito ne fu splendido; la rinomanza di Jommelli allora si diffuse per l'Italia, sicchè nel 1740 ei fu chiamato a Roma, vi ebbe la protezione del cardinale di York, e vi fece rappresentare col più felice successo il *Ricimero* (1740) nel teatro Argentina, e l'*Astianatte* (1741). In quest'anno ricevette l' invito di portarsi a Bologna per musicar l' *Ezio*, e si narra che appena giunto in quella città ei si presentasse al Padre Martini pregandolo perchè lo volesse ammettere fra i suoi allievi. Il dotto francescano fu ben sorpreso quando vide il nuovo scolare trattare colla più grande facilità e maestria il soggetto di fuga che gli aveva dato: « Chi siete voi » diss' egli « che venite « a farvi beffe di me? Non ho nulla da insegnarvi: voi « ne sapete quanto me. » A ciò rispondeva modestamente Jommelli: « Sono io che desidero e vengo ad imparare « da voi. Io sono il maestro che deve scrivere l'opera per « questo teatro, e perciò imploro l'alta vostra protezione. » « — È un grande onore per queste scene » replicò il Martini « d'avere un musicista filosofo quale voi siete, ma gran « disgrazia la vostra di perdervi nel teatro, e di trovarvi « in mezzo ad una turba d'ignoranti corruttori della mu-

« sica. » Jommelli confessava più tardi d'aver imparato assai nelle sue conversazioni coll'illustre maestro; egli aggiungeva che se il Padre Martini aveva poco genio, l'arte in lui suppliva a ciò che la natura gli aveva rifiutato.

Dopo aver, nel 1746, ottenuto molto successo colla *Didone* sulle scene dell'Argentina di Roma, Jommelli ritornò a Napoli ove diede al San Carlo l'*Eumene* che ebbe voga straordinaria; passò poi a Venezia per farvi rappresentare la *Merope*. Quest'opera eccitò tale trasporto d'ammirazione che il governo della repubblica, a ritenere l'artista in Venezia, lo nominava maestro direttore del Conservatorio dell'Ospedaletto. Da quest'epoca datano i primi saggi del Jommelli nella musica sacra; tra gli altri meritano speciale menzione una *Messa* a quattro voci ed un *Laudate* ad otto voci e due cori, considerato come una delle più belle produzioni in questo genere. Ebbe pure grandi ovazioni il suo *Gioas*, oratorio che si replicò infinite volte nei palazzi privati, nei monasteri e nelle chiese.

Quando per la morte del Leo si aprì il concorso al posto di maestro della cappella reale di Napoli, le composizioni degli aspiranti furono spedite da esaminare al Jommelli che, lontano da Napoli, non poteva non essere imparziale; egli diede la preferenza a quella che si trovò essere di Francesco Durante, il suo primo maestro.

Nel 1748 egli era a Napoli intento a rifar l'*Ezio* pel teatro San Carlo; in quell'anno scrisse anche l'*Amore in maschera* pel teatro dei Fiorentini, poi passava a Roma ove diede all'Argentina l'*Artaserse*, e vi compose alcuni intermezzi pel teatro Valle, e l'oratorio *La Passione*, a richiesta del cardinale di York, suo vecchio protettore. In Roma fu nominato maestro di San Pietro, coadiutore del Bencini.

Chiamato a Vienna nel 1749 per scrivere l'*Achille in Sciro*, Jommelli vi diede anche la *Didone*, di cui rifece la

musica. L'opera ebbe successo di vero entusiasmo, anzi così scriveva su tale proposito il Metastasio (1) alla principessa di Belmonte in Napoli nel 1749: « Andò in scena « la mia *Didone* ornata di una musica che ha giustamente « sorpresa ed incantata la città e la corte. È piena di « grazia, di fondo, di novità, di armonia e soprattutto di « espressione. Tutto parla, dai violini ai contrabassi. Io « non ho finora di questo genere inteso cosa che m'abbia « più persuaso. »

Morto il Bencini nel 1750, Jommelli gli succedette come primo maestro di San Pietro in Vaticano, e rimase in quell'uffizio sino al 1753. Durante questo periodo ei scrisse molta musica sacra, e tanto s'immerse in questi studî severi, che quando nel 1751 compose l'*Ifigenia* pel teatro Argentina, non seppe trovare motivi brillanti, e l'opera riuscì improntata a chiesastica gravità. Tuttavia essa piacque, e fu replicata felicemente a Napoli nel 1753 con alcune arie di Tommaso Traetta. Nel 1752 comparvero la *Talestri* all'Argentina e l'*Attilio Regolo* al teatro Aliberti; l'anno seguente Jommelli compose la *Semiramide* per Madrid, il *Bajazet* per Torino, il *Vologeso* per Milano, il *Demetrio* per Parma e l'*Ipermestra* per Spoleto, ma in tali spartiti non si ritrova quell'estro e quella fecondità che regnano nelle altre sue composizioni.

Invitato nel 1753 dalle corti di Portogallo, di Mannheim e di Würtemberg, Jommelli accettò le offerte di quest'ultima, e si stabilì per sedici anni a Stoccarda ove gli si era fissato l'onorario di quattromila fiorini oltre l'indennizzo di varie spese. Vi scrisse pel duca di Würtemberg, di cui dirigeva la musica, 17 opere serie, e 3 buffe, ed una gran

(1) A Vienna il Jommelli ricercò l'onore di avvicinare il Metastasio per avere consigli da colui che tanto aveva contribuito coi suoi lavori al perfezionamento del melodramma.

quantità di composizioni da chiesa (1), adattando però il suo stile alla maniera tedesca. Sotto l'influenza di questa scuola ei diede ai suoi lavori transizioni più frequenti, e rinforzò forse anche troppo l'istromentale. Tale trasformazione, di cui si trovano prove in quasi 30 opere teatrali (2), gli procurò successi grandiosi in tutta la Germania e gli valse il nome di Gluck italiano, ma gli nocque al suo ritorno a Napoli nel 1769.

Dodici anni prima egli aveva fatto una breve scorsa in Italia mettendo in scena *Creso* a Roma ed il *Temistocle* al San Carlo di Napoli (18 dicembre 1757); in quell'anno ei prese stabile dimora colla famiglia in Aversa, sua patria, vivendo nel lusso, e passando spesso la primavera all'Infrascata e l'autunno in Pietrabianca, siti deliziosi dei dintorni di Napoli. Quivi il re di Portogallo gli offerse una pensione annua di 1000 scudi con trecento zecchini per ogni opera, e cento per le Cantate, ed essendosi il maestro scusato per la sua età avanzata, il re gli mantenne l'assegno col solo obbligo da parte di Jommelli di rimettergli le copie di tutti i suoi nuovi spartiti. Jommelli scrisse allora pel San Carlo l'*Armida abbandonata* (30 maggio 1770), opera di cui i soli artisti seppero apprezzare il merito; le succedette il *Demofoonte* (4 novembre 1770),

(1) Drammi serî: *Pelope, Enea nel Lazio, Il re pastore, Didone, Semiramide, Alessandro nelle Indie, Nitteti, Ezio, La clemenza di Tito, Demofoonte, Vologeso, L'Olimpiade, Fetonte, L'isola disabitata, Endimione, L'asilo d'amore, La pastorella illustre;* drammi giocosi: *La schiava liberata, Il cacciatore deluso, Il matrimonio per concorso;* musica sacra: *Messa di requie, Messa di gloria, Miserere* in *gesolreut* terza minore, diverso da quello scritto per San Pietro in *elami* terza minore. (S. Mattei, *Elogio del Jommelli).*

(2) A preferenza sono da notarsi il *Pelope*, l'*Alessandro nelle Indie* e l'*Olimpiade*. Il terzetto di quest'ultimo spartito è, al dire di Lavoix, una pagina stupenda. Nelle opere buffe, quali *Il cacciatore deluso, La schiava liberata,* ecc., l'orchestra prende un'importanza più grande ancora che nelle opere serie.

lavoro eccellente che pure non incontrò l'approvazione popolare. Dopo una gita a Roma per rifarvi l'*Achille in Sciro*, diede al teatro San Carlo di Napoli l'*Ifigenia in Tauride* (1771) che cadde interamente, e che il maestro fece seguire a sue spese dall'*Armida*.

L'infelice successo delle ultime sue opere fece cadere Jommelli in grande tristezza, e determinò forse l'apoplessia che lo colpiva nella parte destra del corpo. Dopo lunga e penosa cura ei riacquistò l'uso della mano destra, e potè scrivere la *Clelia* ed una *Messa* pel re di Portogallo, il quale all'udire la di lui sventura gli aveva raddoppiata la pensione.

Nell'occasione della festa data dal duca d'Arcos, quando a nome del re di Spagna veniva a Napoli per tenere al sacro fonte la figlia di Ferdinando IV, Jommelli compose una Cantata che riuscì perfetta sotto tutti i rapporti; ei n'ebbe in ricambio un orologio d'oro con una cedola di mille scudi.

L'ultimo lavoro del celebre maestro fu il famoso *Miserere* a due voci con violini, viola e basso, capolavoro di espressione melanconica che divenne immortale come lo *Stabat* di Pergolesi. Ei sembrava ristabilito in salute, ma un secondo attacco d'apoplessia lo trasse a morte la notte del 25 agosto 1774. Un suo fratello, monaco agostiniano, ebbe cura di farlo seppellire nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca nella cappella di S. Tomaso da Villanova. Agli undici novembre dello stesso anno tutti i musicisti della capitale concorsero ad onorare la sua memoria nei suntuosissimi funerali che gli furono fatti in Napoli, eseguendo una *Messa* a due cori e due orchestre composta e diretta dal maestro Nicola Sabatini.

Le composizioni di Jommelli si distinguono per la spontaneità delle melodie, per l'altezza ed originalità delle idee, per l'espressione drammatica e per la franchezza del co-

lorito. L'ispirazione non vi fa mai difetto. Jommelli disponeva le parti con grande discernimento, e passava da un tono all'altro con una sua maniera tutta nuova che potrebbe chiamarsi dottamente irregolare. Ei continuò nell'istromentazione il progresso iniziato dal Pergolesi e dal Galuppi: i lavori di violino divennero più ricchi e più variati, e gli stromenti a fiato furono da lui chiamati a maggiormente marcare il colorito istromentale. « Nei suoi la« vori » dice il Grossi « tutto respirava facilità, vaghezza « ad immagini naturali e piacevoli. Conoscitore profondis« simo della natura, aveva l'arte di dilettare e di toccare « dolcemente il cuore colla musica. » Il suo stile nei componimenti sacri è sempre nobile e purissimo.

Jommelli aveva molta coltura; parlava con eleganza ed era buon scrittore sì in prosa che in verso. Burney che lo vide ne' suoi viaggi, dice ch'egli rassomigliava ad Händel, ma che era molto più amabile.

Oltre le opere citate, si conoscono del Jommelli: *Cajo Mario*, opera seria; *Cerere placata*, festa teatrale in due parti eseguita a Napoli il 14 settembre 1772; *Betulia liberata* ed *Isacco*, oratorî (composizioni che il Florimo ci dice esistere nell'Archivio del Real Collegio di Napoli); *Sofonisba*, *Ciro riconosciuto* e *L'incantato* (drammi), e l'oratorio *Sant'Elena al Calvario*.

Jommelli scrisse anche Serenate, Intermezzi, Cantate, Messe, Salmi, Mottetti, ecc., che si trovano in gran parte nell'Archivio del Real Collegio di Napoli, e di cui il Florimo ci diede l'elenco nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*.

Ignazio Fiorillo

Ignazio Fiorillo, compositore drammatico e da chiesa d'uno stile semplice, naturale e melodioso ma non originale, nacque a Napoli agli 11 di maggio del 1715. Studiò con profitto per undici anni nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto sotto la direzione di Durante e del Leo.

Nel 1736 ei diede a Venezia l'opera seria *Mandane*, nel 1738 l'*Artimene* a Milano, e *Il vincitor di sè stesso* a Venezia nel 1741. Viaggiò a lungo per l'Europa, e solo nel 1754 tenne impiego stabile a Brunswick come maestro di cappella della città. Quivi compose la musica per un ballo di Nicolini allora in voga, e n'ebbe somma lode. Poco dopo passò direttore della cappella ducale in Assia-Cassel con mille scudi d'Allemagna di stipendio, e vi rimase fino al 1780, epoca nella quale chiese la pensione. Desioso di riposo, ritiravasi a Fritzlar, ove morì nel giugno del 1787.

Nella Biblioteca di Cassel si trovano alcune composizioni manoscritte del Fiorillo; le più notevoli sono: *Diana ed Endimione*, 1763; *Artaserse*, 1765; *Nitteti*, 1770, ed *Andromeda*, 1771, opere teatrali rappresentate tutte a Cassel; *Isacco*, oratorio del Metastasio; tre *Tedeum*, un *Requiem*, due *Miserere*, due *Magnificat*, Messe, Salmi e Mottetti. Fiorillo diede alle stampe sei Duetti per violini, e sei Quartetti; sono ancora tenuti in gran pregio i suoi 36 Capricci per violino, dei quali furono fatte numerose edizioni (1).

(1) Peters, Litolff, Schuberth, ecc., ristamparono recentemente i 36 Capricci per violino di Fiorillo.

Nel 1785 ottenne successo una *Messa da requiem* del Fiorillo eseguita nelle esequie del padre dell' ultimo Langravio di Assia-Cassel.

Pietro Guglielmi

Figlio del maestro di cappella del duca di Modena, Pietro Guglielmi nasceva in Massa di Carrara nel maggio del 1727. Dopo aver appreso dal padre gli elementi della musica, partì per Napoli, ed entrò nel Conservatorio di Loreto per compiere i suoi studî alla scuola di Durante. Guglielmi non mostrava da bel principio molta disposizione per la musica, ed anzi era nemico aperto di ogni studio serio; ma il Durante cercò d'infondergli a poco a poco il sentimento dell'arte assoggettandolo ai lavori penosi del contrappunto. Ei diceva sovente parlando del giovane allievo che aveva le orecchie un po' lunghe: « Di « queste orecchie d'asino voglio fare orecchie musicali. » Frattanto la sbadataggine del Guglielmi continuava, e pareva render vani tutti gli sforzi del maestro, quando una circostanza curiosa cangiò del tutto la faccia delle cose. Rimasto vacante il posto di *primo maestrino*, fu aperto un concorso fra gli scolari del Conservatorio, e si diede loro per tema una Fuga ad otto parti reali. Si era ormai giunti al giorno precedente alla consegna del lavoro e Guglielmi non solo nulla avea scritto, ma altro non faceva che cercare scherzi per disturbare i compagni, i quali annoiati lo cacciarono dalla classe. L' umiliazione patita produsse in Guglielmi un benefico effetto. Ei si ritirò nella sua stanza

coll' immaginazione esaltata, ed in trentadue ore di non interrotta applicazione condusse a termine la sua Fuga, che si trovò fatta così bene da valergli il premio. Durante nel consegnarglielo diceva piangendo di gioia: « Dunque non « mi sono ingannato, ho saputo fare di lui uno de' miei « migliori allievi. » Da quel momento datano i grandi progressi che il Guglielmi fece nell'arte.

In età di 28 anni egli uscì dal Conservatorio, e compose per Torino la sua prima opera (1) che ebbe esito splendidissimo. Corse in seguito l' Italia scrivendo pei teatri, e ricevendo dappertutto applausi ed onori. Fu in Venezia verso il 1762 e vi fece rappresentare varie opere che ebbero tutte lieta accoglienza; fra le altre comparvero sulle scene del teatro San Moisè nel 1764 *I rivali placati* e *Il ratto della sposa.* Invitato poco dopo dall' Elettore di Sassonia, passò a Dresda alcuni anni, ma poi il bisogno di cercar cose nuove lo decise a prender congedo da quella corte. Recossi allora a Brunswick, e finalmente nel 1772 prese dimora a Londra per cinque anni. La benevolenza dell'aristocrazia non fu sufficiente però a difenderlo a lungo contro gl' intrighi orditi per allontanarlo da Londra nuocendo a' suoi successi, e perciò egli prese la risoluzione di ricondursi a Napoli ove, preceduto da grande fama, arrivò nel 1777 in età di cinquant'anni.

Paisiello e Cimarosa, che si contendevano la palma sui

(1) Così si legge nel Fétis e nel Florimo, i quali tacciono il titolo dell' opera. Ma tuttavia sarebbe questo il primo spartito messo in musica dal Guglielmi? Non saprei affermarlo positivamente, perchè trovo nella nuova edizione dell'opera *La scuola musicale di Napoli* per Fr. Florimo, al vol. IV (Elenco di tutte le opere in musica rappresentate a Napoli), che nel carnevale del 1739 fu eseguito al teatro Nuovo *Don Chichibio* del maestro Pietro Guglielmi. Ma allora o si tratterebbe di un vero fanciullo-prodigio che a dodici anni scrive per il teatro, o il Guglielmi è nato molto prima del 1727, o finalmente c'è errore nel libro del Florimo.

teatri di Napoli, ne rimasero sgomentati; il primo formò un potente partito contro il nuovo venuto, e Cimarosa, di carattere più tranquillo, lasciò che operassero i suoi partigiani. Era vicina ad andar in scena al teatro dei Fiorentini un'opera buffa di Guglielmi, la prima ch'ei faceva eseguire a Napoli dopo il suo arrivo dall' Inghilterra (1). La sera della rappresentazione i partigiani di Paisiello e di Cimarosa occuparono quasi tutta la sala, e, appena alzata la tela, fecero insorgere il più strepitoso tumulto. Le grida raddoppiarono al quintetto; invano gli amici di Guglielmi chiedevano il silenzio, nè questo si sarebbe mai ottenuto se, fortunatamente per l'autore, l'arrivo improvviso del re non avesse imposto a tutti la calma. Si potè allora udire il quintetto dell'opera, pezzo ove secondo l'uso del tempo il pubblico aspettava il maestro per giudicarlo, e tale fu l'entusiasmo destato dall' eccellente lavoro, che alla fine della rappresentazione il Guglielmi fu ricondotto in trionfo alla sua abitazione.

Dopo l' accaduto Paisiello dovette abbandonare tutte le sue trame, mentre l'indolente Cimarosa continuava a crucciarsi silenziosamente dei trionfi del rivale; ma finalmente il principe di San Severo, appassionato amatore di musica ed ammiratore dei tre compositori, riuscì a conciliarli invitandoli a mensa nel suo palazzo. Quivi essi stringendosi la mano si promisero vicendevolmente amicizia. Conoscendosi i primi maestri d' Italia, convennero (1780) di esigere il medesimo prezzo di 600 ducati per ogni loro spartito, e di non accordare mai alcun ribasso agli intraprenditori teatrali. Tale condizione, in oggi modestissima, assumeva a quel tempo grande importanza.

Papa Pio VII offrì al Guglielmi il posto di maestro di

(1) Si tratterebbe forse dell'opera *I fuorusciti?* Vedi anche la nota a pagina 150.

cappella di San Pietro in Vaticano, e gli mandò la nomina il 3 marzo del 1793. Guglielmi, allora nel sessantesimo sesto anno di sua età, non attese più che alle cure di tale impiego, scrivendo molta musica sacra di grande effetto e dottamente elaborata. Rispettato come sommo nell'arte, ei morì in Roma il 19 novembre del 1804.

Ammogliatosi giovanissimo, Guglielmi avea avuto molti figli, ma non si era mai dato alcun pensiero per la famiglia. Abbandonò la moglie giovane e bella, e dopo la morte di essa permise che un negoziante di Napoli, suo vecchio amico, provvedesse al mantenimento ed all'educazione degli otto suoi figliuoli. Molto amante del bel sesso, sprecò la maggior parte della sua fortuna mantenendo relazioni poco convenienti. Si sa che a Londra dissipò ogni suo guadagno con cortigiane. A sessant'anni si metteva ancora in gara con giovanotti eleganti per intraprendere difficili conquiste; ma l'ultima delle sue donne, la cantante Oliva, famosa per bellezza e per le avventure galanti, terminò di rovinarlo. Egli era tenuto per uno dei più bravi spadaccini di Napoli, e già vecchio lo si vide far saltare la spada di mano a' suoi avversarî che credevano di vincerlo facilmente.

Obbligato à comporre pei cantanti più rinomati d'Italia, Guglielmi sapeva sostenere dinanzi ad essi la sua dignità di maestro, e ne reprimeva spesso l'orgoglio. Non permise mai che si adornasse o che si alterasse la sua musica. In una di queste occasioni disse alla celebre Mara: « Mio « dovere, o signora, è di comporre, il vostro è di cantare: « cantate dunque e non guastate la mia musica; eseguite « quello che ho scritto, e, credete a me, nulla potete far « di meglio. » Altra volta avvertì il famoso tenore Babbini in questa guisa: « Amico mio, vi prego di cantare la mia « musica e non la vostra, che il pubblico non comprende« rebbe punto. » Seppe anche costringere il gran David

a cantare il duetto della *Debora e Sisara* (*Al mio contento in seno*), duetto che questi rifiutava perchè troppo semplice; il pezzo eseguito come volle il Guglielmi venne accolto coi più grandi applausi (1), e preparò la riuscita completa dell'oratorio.

« Guglielmi se non ebbe le felici e spontanee idee del « Cimarosa, e le delicate e patetiche melodie del Paisiello, « aveva però avuto in dono da natura altre qualità di « sommo rilievo per la musica drammatica, e nel genere « buffo mostrò brio ed attitudine quanto gli emuli suoi. « L'unità del pensiero che dominava in tutta la sua mu- « sica condotta con semplicità e naturalezza, e l'arte colla « quale tornava alle idee principali, facevano credere che « le sue composizioni avesse fatte di getto (2). » La sua musica è caratterizzata da un canto semplice, naturale ed amabile, da un'armonia pura, da una fantasia originale. Se in molte parti delle sue opere si osserva qualche negligenza o troppa fretta, i suoi pezzi d'insieme e concertati sono scritti con maestria e riescono ricchi di effetti bellissimi. D'altra parte questo fecondissimo maestro ha dato al teatro circa duecento spartiti, ed ha composto musica da chiesa ed istromentale in rilevante quantità. Di molte sue opere non si conosce il titolo, perchè in allora si conservavano solo quegli spartiti che sorvivevano alle burrasche della prima rappresentazione, e se Guglielmi spesso trionfò, ebbe anche molte cadute; fra i migliori suoi lavori pel teatro si ricordano (3): *I viaggiatori ridicoli*, 1772; *La serva innamorata*, 1778; *I fratelli Pappamosca*, Milano,

(1) Lavoix, op. cit., osserva che in questo duetto i clarinetti, i fagotti ed i corni, rispondendo alle voci, sono d'un effetto pieno d'incanto e di poesia.

(2) Florimo, opera citata.

(3) Le opere segnate con asterisco si conservano nell' Archivio del Real Collegio di musica in Napoli.

teatro alla Scala, autunno 1783; * *Enea e Lavinia*, Napoli, teatro S. Carlo, 4 novembre 1785; *Didone*, Venezia, 1785; *I due gemelli*, Roma, 1787; *La pastorella nobile*, Napoli, teatro del Fondo, 1788; * *La bella pescatrice*, Napoli, teatro Nuovo, 1789, riprodotta al teatro Carignano di Torino nel 1790, e sui teatri del Fondo e dei Fiorentini a Napoli nel 1796; * *Debora e Sisara*, Napoli, teatro S. Carlo, 1789, oratorio d'uno stile nobile ed affettuoso, e che fu considerato come una delle più belle produzioni del secolo XVIII.

Si citano inoltre del Guglielmi le seguenti composizioni:

Opere, Oratorî e Cantate: *Don Chichibio ?*, Napoli, teatro Nuovo, 1739; *Lo solachianiello mbroglione* (*chélleta pe' muscca*), Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1757; *La moglie imperiosa*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1759; *I capricci di una vedova*, 1759 (la stessa citata dal Fétis col titolo: *I capricci di una marchesa ?*); *L'Ottavio*, Napoli, teatro Nuovo, 1760; *I due soldati*, 1760; *La donna di tutti i caratteri*, Napoli, teatro dei Fiorentini, primavera 1762; *Il finto cieco*, 1762; *Don Ambrogio*, 1762; *Le gelosie*, Napoli, teatro dei Fiorentini, primavera 1763 (musica di N. Piccinni con alcune arie di P. Guglielmi); *La francese brillante*, Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1763; *Il ratto della sposa*, Venezia, teatro San Moisè, 1764; *I rivali placati*, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1764; *Tamerlano*, 1765; *Siroe*, 1765; *Il matrimonio villano*, 1765; *Lo spirito di contraddizione*, 1765; *Il re pastore*, 1767; *Sesostri*, 1767; *L'impresa d'opera*, 1769; *L'amante che spende*, 1769; *Ruggiero*, 1769; *Il carnevale di Venezia*, Londra, 1770; *Ezio*, Londra, 1770; *Orfeo*, Londra, 1770; *Le pazzie d'Orlando*, Londra, 1771; *La sposa fedele*, 1772; *Il disertore*, 1772; *Mirandolina*, Venezia, teatro San Moisè, 1773; *Demetrio*, Venezia, teatro San Benedetto, 1773; *La Fra-*

scatana, 1773; *La virtuosa in Margellina*, 1774 (e al teatro Nuovo nel 1785); *La finta zingara*, 1774 (e al teatro dei Fiorentini nel carnevale del 1785); *Due nozze ed un sol marito*, Napoli, 1774; *I raggiri della serva*, 1774; *Don Papirio*, 1774; *Il Sedecia*, 1775; *La scelta d'uno sposo*, 1775; *Le nozze in campagna* (forse l'opera citata da Fétis: *Le nozze disturbate*, Venezia, 1788?); * *Il matrimonio in contrasto*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1776; * *Semiramide*, Napoli, teatro San Carlo, 1776 (1); *Il raggiratore di poca fortuna*, 1776 (e al teatro Nuovo nel 1789); *L'impostore punito*, Parma ?, 1776; *I Fuorusciti*, Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1777; * *Recimero*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1777; *Narciso*, 1779; *La villanella ingentilita*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1779; *La dama avventuriera*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1780; *I mietitori*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1781; *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, Napoli, teatro del Fondo, 1781, musica di Pasquale Anfossi, Pietro Guglielmi e Giuseppe Giordano; *La semplice ad arte*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1782; * *La felicità dell' Anfrisio* (cantata), Napoli, teatro San Carlo, 1783; *La quakera spiritosa*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1783; *La donna amante di tutti e fedele a nessuno*, Napoli, teatro del Fondo, 1783; *Le vicende d'amore*, Roma, 1784; * *I finti amori*, Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1784; *Le sventure fortunate*, Napoli, teatro dei Fiorentini, carnevale 1785; *La clemenza di Tito*, Torino, 1785; *Pallade* (cantata), Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1786;

(1) Il cav. Florimo (op. cit.) dice che questo spartito è conservato nell'Archivio del Real Collegio di Napoli, e ce ne indica l'anno della rappresentazione al teatro San Carlo nel 1776. Ma se il Guglielmi arrivò a Napoli dall' Inghilterra nel 1777 (Florimo e Fétis) destandovi tanto allarme fra i partigiani di Paisiello e di Cimarosa, come si spiega la data 1776 delle opere *Semiramide* e *Il matrimonio in contrasto?* Guglielmi giunse a Napoli prima del 1777, o andarono in scena le opere assente il maestro?

La donna al peggior s' appiglia, Napoli, 1786; *Le astuzie villane*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1786; * *L' inganno amoroso*, Napoli, teatro Nuovo, 1786; * *Cantata* per il giorno del nome di Ferdinando IV, Napoli, teatro San Carlo, 1786; * *Laocoonte*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1787; *Guerra aperta*, Firenze, 1787; *La vedova contrastata*, 1787 (forse la stessa opera eseguita al teatro del Fondo nel 1791 col titolo: *La sposa contrastata?*); *Lo scoprimento inaspettato*, Napoli, teatro Nuovo, 1787; *Ademira*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1789; *Rinaldo*, Venezia ?, 1789; *Arsace*, Venezia ?, 1789; *Gl'inganni delusi*, Napoli, teatro del Fondo, 1789; *La sposa bisbetica*, Napoli, 1789; * *L'azzardo*, Napoli, teatro del Fondo, 1790; *Alvaro*, Vienna ?, 1790; * *La morte di Oloferne*, Napoli, teatro del Fondo, 1791 (probabilmente quest' oratorio è scritto da Carlo Guglielmi figlio); *La lanterna di Diogene*, Napoli, 1791; *Le false apparenze*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1791; *Lo sciocco poeta*, 1791 (forse la stessa opera eseguita al teatro Nuovo nel 1792 col titolo: *Il poeta di campagna ?*); *Amor tra le vendemmie*, Napoli, teatro Nuovo, 1792; *Admeto*, Napoli, teatro del Fondo, 1794; * *Il trionfo di Camilla*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1795; *Gionata Maccabeo*, Napoli, teatro San Carlo, 28 febbraio 1798; * *La morte di Cleopatra*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1798; *Ippolito*, Napoli, teatro San Carlo, 4 novembre 1798; *I tre rivali*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1798; *Gli amanti in cimento*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1800; *La fiera*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1801; *Il sagrificio di Gefte*, Napoli, teatro del Fondo, 1801; *Siface e Sofonisba*, Napoli, teatro San Carlo, 30 maggio 1802; *Le convenienze teatrali*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1803 (e prima ?); *L'equivoco degli sposi*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1804 (e prima ?); *La serva bizzarra* (forse l'opera citata da Pougin col titolo: *La virtuosa bizzarra ?*),

Napoli, teatro dei Fiorentini, 1805 (certamente riproduzione); *La contadina fortunata*, Napoli, teatro Nuovo, 1807 (trattasi certo di un' opera vecchia riprodotta con questo titolo. Io credo che sia *La bella pescatrice*, data la prima volta sullo stesso teatro nel 1789); *Adriano in Siria*; * *Alessandro nell' Indie*; * *Antigone*; *Artaserse*; *Farnace*; *Gli uccellatori*; *Ifigenia in Aulide*; *La donna scaltra*, Roma?; *La pace fra gli amici*, Brescia ?; *Madama l'umorista* (scritto in collaborazione con Paisiello); *Paolo e Virginia* ?; *Tito Manlio*; *Betulia liberata* (oratorio); *La distruzione di Gerusalemme* (oratorio); *La morte d'Abele* (oratorio); *Le lagrime di San Pietro* (oratorio). Nella primavera del 1763 fu messa in scena sul teatro dei Fiorentini l'opera *Le gelosie*, musica di Piccinni con alcune arie di Pietro Guglielmi.

MUSICA SACRA: Messe, Salmi e Mottetti citati dal Fétis; * *Miserere* a cinque voci concertate in *sol* terza minore col basso; *Gratias agimus* a voce sola ed orchestra, edito a Vienna da Haslinger.

MUSICA VOCALE: * Arie, Duetti, Terzetti e Quartetti con istromenti.

MUSICA STROMENTALE: Sei *Divertimenti* per clavicembalo, due violini e violoncello, op. 1, Londra; Sei Quartetti per clavicembalo, violini e violoncello, op. 2, Londra; Sei *Solo* per clavicembalo, op. 3, Londra; * *Sinfonia* in *sol* terza maggiore per orchestra.

Tomaso Traetta

Il Traetta, maestro grandemente pregiato a' suoi tempi, contribuì a fissare le leggi della composizione musicale coi bellissimi modelli che ha lasciato, e che lo rivelano degno precursore di Piccinni.

Ei nacque a Bitonto, nella terra di Bari, il giorno 30 marzo 1727 (1). In età di 11 anni veniva ammesso nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, vi ebbe maestro il Durante, e ne uscì nel 1748 occupandosi tosto nel dar lezioni di canto e nello scriver musica per varie chiese di Napoli. Solo due anni dopo imprese a comporre per i teatri, e la sua prima opera, *Farnace*, ottenne tale lusinghiero successo al San Carlo di Napoli da procurargli subito l' incarico di scriverne altre sei per lo stesso teatro. Ad eccezione dell'opera *I pastori felici* (1753), non si conosce il titolo di questi spartiti (2), solo si sa che furono eseguiti con plauso universale, e che per essi la rinomanza del genio musicale del Traetta si propagò rapidamente in Italia.

---

(1) Finora lo si credette nato il 19 maggio, e si dubitò che il suo vero nome non fosse Traetta, ma Trajetta; la fede di nascita però riportata dalla *Gazzetta Musicale di Milano*, N. 50, anno 1879, toglie ogni dubbio: Addi 3 aprile 1727. Il reverendo Canonico D. Donato Antonio Cava lo vicesostituto ha battezzato Tomaso, Michele, Francesco, Saverio, figlio leggittimo e nato di Filippo Traetta e di Anna Teresa Piacenti, coniugi; lo tenne al sacro fonte Francesco Sarracino. Nacque alli 30 di marzo la mattina ad hore 16. *Laus Deo*. Canonico D. Domenico Della Zecca. Il diligentissimo Paloschi in nota al suo *Annuario* rettificò l'errore.

(2) Il 18 dicembre 1753 andò in scena al San Carlo l'*Ifigenia in Aulide* di Jommelli con alcune arie del Traetta.

Invitato a Roma nel 1754 ei diede al teatro Aliberti l'*Ezio*, composizione assai pregevole, e *Le nozze contrastate* (Florimo); da quell'epoca Firenze, Venezia, Torino ed altre città d'Italia gareggiarono per rappresentare nei loro teatri opere del Traetta. Questi musicò dapprima per Napoli *L'incredulo* (teatro dei Fiorentini, autunno 1755) e *La fante furba* (teatro Nuovo, 1756); poi per Firenze il dramma giocoso *Buovo d'Antona* (1756) su libretto del Goldoni (1), e la *Nitteti*, dramma del Metastasio, pel teatro di Reggio (maggio 1757), e mise in scena nell' autunno dello stesso anno la *Didone abbandonata* sul teatro San Moisè di Venezia. L' anno seguente scrisse pel teatro Filarmonico di Verona l'*Olimpiade*, poesia del Metastasio, e verso la fine dello stesso anno passò alla corte dell' Infante di Spagna Don Filippo, duca regnante di Parma, assumendovi l' uffizio di maestro della cappella ducale e di professore di canto delle principesse.

Prima opera del Traetta pel teatro Ducale di Parma fu il *Solimano* (carnevale 1759), a cui succedeva in primavera *Ippolito ed Aricia*. Questo dramma fu riprodotto nel 1765 nell'occasione delle nozze di S. A. R. la principessa Maria Luigia con il principe delle Asturie, ed ebbe esito di fanatismo indescrivibile; anzi, Carlo III re di Spagna volle attestare al maestro la sua soddisfazione per le grate melodie dello spartito, accordandogli una pensione vitalizia.

Nel 1759 Traetta partì per Vienna chiamato a scrivervi l'*Ifigenia in Aulide* che piacque, e nell' anno successivo vi

---

(1) L'accuratissimo signor Livio Niso Galvani mette in dubbio questa data (vedi *Gazzetta di Venezia*, N. 184 e 186 del 1879, o l'estratto edito a parte dalla tipografia del giornale), perchè dalla raccolta delle opere di Goldoni, edizione Zatta 1794, risulta che *Buovo d' Antona* veniva rappresentato la prima volta nel 1750 a Firenze. A compilare il presente cenno biografico mi sono giovato in gran parte del pregevole opuscolo del L. N. Galvani.

ritornò per farvi eseguire l'*Armida*, spartito molto stimato. Entrambe queste opere furono riprodotte ed acclamate su tutti i teatri d'Italia. Nell'intervallo fra i due lavori egli, secondo il Florimo, avrebbe data a Parma la *Sofonisba;* e L. N. Galvani ci apprende come nel 1760 sieno stati eseguiti del Traetta: *Enea nel Lazio* al teatro Regio di Torino in carnevale, *I Tindaridi* a Parma nella susseguente primavera, ed *Enea e Lavinia* nel 1761 allo stesso teatro Ducale di Parma. Nel settembre dell'anno istesso succedettero in quella città le nozze di Giuseppe arciduca d'Austria e dell' infante donna Isabella di Borbone: nella circostanza il Traetta fece rappresentare *Le feste d' Imeneo*, opera costituita da un prologo col titolo: *Il trionfo d' amore*, e da tre azioni distinte: *Iride*, *Saffo* ed *Egle*.

Nuovi lavori del Traetta si succedettero su varî teatri (*Antigono* al teatro Nuovo di Padova nel 1764, *La francese a Malghera*, Venezia, teatro S. Moisè nello stesso anno, *La buona figliuola maritata* al teatro Ducale di Parma, e *Semiramide* al S. Cassiano di Venezia nel 1765), quando, morto nel dicembre del 1765 il duca di Parma, il maestro fu chiamato in Venezia a dirigere il Conservatorio dell'Ospedaletto. Egli occupò quel posto per due anni, scrivendo nel frattempo pel teatro San Moisè *Le serve rivali* (1766), opera buffa che fu accolta festosamente e che si replicò l' anno seguente, ed *Amor in trappola* (carnevale 1768). Compose anche l' oratorio *Salomone* pel Conservatorio da lui diretto, l'*Ifigenia in Tauride* pel teatro Ducale di Milano (1768), *L' isola disabitata* per Bologna (1768), ed il *Tributo campestre*, componimento pastorale rappresentato l'anno 1768 nel ducale teatro Nuovo di Mantova in occasione del passaggio di Maria Carolina d'Austria, sposa di Ferdinando IV re delle Due Sicilie.

Le brillanti proposte di Caterina II di Russia, che chiamava il Traetta a succedere al Galuppi come compositore

della corte, lo tolsero a Venezia verso la fine del 1768. « Non sembra però che in Russia il Traetta scrivesse spar- « titi nuovi del tutto, mentre niuno ci ha tramandato me- « morie relative, se si eccettui che da taluno si fa men- « zione dell' *Isola disabitata* che a quel teatro Imperiale « sarebbesi eseguita nel 1769, dell'*Olimpiade* rappresentata « nel 1770, e dell' *Antigone* nel 1772; ma le due prime, « come abbiamo sopra narrato, sarebbero state avanti date « in Italia; forse quanto alla terza potrebbe reggere un « equivoco nel titolo riportato come sopra in luogo di « *Antigono*, opera già data a Padova nel 1764. Qualora « un tale equivoco non fosse sussistente, l'*Antigone* sarebbe « l'unica opera che il maestro avrebbe scritta per Pietro- « burgo di cui si avrebbe notizia: le altre colà eseguite, « ritoccate tutto al più. » (L. N. Galvani). Però nella corrispondenza di Caterina II con Voltaire si trova (in data 2-13 dicembre 1770) fatto cenno di un divertimento a quattro orchestre composto dal Traetta in occasione d'una mascherata: *Le quattro stagioni e i dodici mesi dell'anno.*

Ma sotto un clima sì differente da quello del suo paese natale, il maestro napoletano si sentiva deperire, sicchè allarmato per la sua salute, si decise a domandare un congedo, che gli fu concesso a stento nel 1775. Autore di lavori applauditi in tutta Europa, ei credette di aumentare la sua fortuna col recarsi a Londra; se non che, forse per il soggetto del dramma affidatogli, *Germondo*, di poco interesse e di niun effetto scenico, Traetta fu poco fortunato in quella capitale. Il suo *Germondo* ebbe accoglienza assai fredda dal pubblico inglese, ond'egli risolse di ritornare in Italia, anche per ricuperare nel bel clima di Napoli le forze perdute. Tutto però fu inutile: ei peggiorava di giorno in giorno, e volendo scrivere ancora qualche opera, non seppe più trovare l'ispirazione de'suoi primi lavori. Comparvero così sulle scene la *Merope* al teatro Ducale di Milano nel 1776,

La disfatta di Dario al San Benedetto di Venezia nel 1778 e forse poi a Napoli, *Il cavaliere errante* (lo *Stordilano principe di Granata* del Fétis) al San Moisè, *Artenice ?*, Venezia, 1778 ?, e finalmente l' ultimo lavoro del Traetta per il teatro, dal titolo: *Gli eroi dei Campi Elisi*, eseguito nel carnevale del 1779 al San Samuele di Venezia. La malferma salute del povero maestro non gli permise di musicare interamente il libretto, che fu condotto a termine da Gennaro Astaritta.

Affranto da lunga e penosa malattia, Traetta cessava di vivere in Venezia ai 6 di aprile del 1779, col compianto di tutti i veri artisti ed anche de'suoi rivali che pur lo tenevano per uno dei più valenti compositori del suo tempo. Fu sepolto nella chiesa di Santa Maria Assunta ove sulla sua tomba si legge l'epigrafe:

THOMAE TRAJETTA
BITUNTI NATO
SUBLIMIORIS MUSICES PERITISSIMO
HUJUS CHORI
AD AMPLITUDINEM ARTIS SUAE
INSTAURATORI MODERATORI
OPTIME MERITO
ANNO SALUTIS MDCCLXXIX
AETATIS SUAE LII
VITA FUNCTO
MONUMENTUM POSITUM.

Di lui dice il Florimo: « Dotato di un certo genio drammatico, pieno di vigore nell' espressione del sentimento « passionato, ardito nelle modulazioni, e più inclinato dei « musicisti italiani d'allora a far uso delle armonie croma- « tiche della scuola tedesca, Traetta pareva di aver indi- « rizzata la musica teatrale verso quel punto di vista ove

« Cristoforo Gluck si mise qualche anno più tardi, salvo « sempre la differenza delle tendenze melodiche che sono « più notevoli nelle opere del compositore italiano. Traetta « nel patetico qualche volta raggiunse il sublime, come « può osservarsi nell'aria di Semiramide inserita nel *Metodo* « *di canto* del Conservatorio di Parigi. Qualche volta di- « menticò che il gusto dei suoi compatrioti ripugnava al- « lora gli accordi energici, e che essi preferivano la melodia « pura, piuttosto che dividere la loro attenzione tra la « melodia e l'armonia. Nel tempo delle prime rappresen- « tazioni delle sue opere, quando, come era la costumanza « di quel tempo, sedeva al clavicembalo, convinto che nei « suoi componimenti vi era del merito, e sicuro dell'im- « portanza di alcuni pezzi, egli per tener desta nel pub- « blico l'attenzione, avea l'abitudine di rivolgersi agli spet- « tatori e dir loro: *Signori, badate, e fate attenzione a* « *questo pezzo*, ed il pubblico applaudiva quasi sempre a « questa espressione semplice ed ingenua del giusto orgo- « glio d'artista (1). »

Ed il Grossi: « Questo filosofo artista alle regole della « sua arte musicale univa la cognizione del cuore umano « e delle passioni più violenti secondo le quali regolava la « musica con tanto felice successo. Egli in sostanza com- « prendeva molto bene la parte estetica di essa, e quindi « faceva uso di tutti quegli artifizî che si adoperano per « piacere ai nostri sensi. Conosceva la patetica, e perciò « sapeva il segreto per muovere gli affetti e per agire sulle

(1) A questo proposito osserva il Clément: « De nos jours c'est le chef « de la claque qui fait cette observation à l'aide des moyens dont il dispose. « J'avoue préférer le procédé plus simple du vieux maître napolitain. Et « vraiment, comment les auditeurs ainsi interpellés n'auraient-ils pas prêté « l'oreille, quand le morceau signalé de la sorte à leur attention se trouvait « être dans la partition de la *Didone* ou de la *Semiramide?* »

« nostre passioni. Ed ecco perchè la sua musica produceva « gli effetti più prodigiosi sull'animo e sul cuore umano. »

Oltre le opere citate, si conosce del Traetta uno *Stabat mater* a 4 voci e più stromenti di stile serio, severo ed affettuoso quale si addice al soggetto. Composizione molto accurata quanto allo stromentale, e ricca di contrappunto, manca però di una certa originalità e pare informata all'immortale lavoro del Pergolesi. Esistono inoltre nell' Archivio del Real Collegio di Napoli le seguenti: *Lezione terza* per voce di soprano in *sol* terza maggiore del primo notturno dell'uffizio del Santo Natale; Arie diverse (39), alcune con violini e basso, ed altre con più stromenti; Duetti (7) idem; *Terrore m'ispirava*, aria con accompagnamento di pianoforte; *Ah! consola il tuo dolore*, aria ridotta per 2 violini, viola e basso; *Sogno, ma te non miro*, canone a tre voci, due soprani e basso, in *la* terza maggiore; Solfeggio con accompagnamento di pianoforte.

Nicola Piccinni

Il grande rivale di Gluck, Nicola Piccinni, che col suo ingegno potente si fece campione della musica italiana in Parigi, nacque a Bari nel 1728. Egli era figlio d'un musicista che in luogo d' apprendergli la sua arte, lo destinava allo stato ecclesiastico. Il fanciullo studiava per entrare nel Seminario della sua città natale, ma dominato dalla sua natura d' artista, si esercitava di nascosto a suonare sul clavicembalo le arie delle opere che aveva intese e che rammentava colla più grande facilità. Condotto un giorno a visitare l' arcivescovo di Bari, e la-

sciato per un momento solo, egli non seppe resistere alla voglia di provare sul clavicembalo del prelato le sue melodie favorite; questi, avendolo inteso da una stanza vicina, si sorprese dell'esattezza d'esecuzione del giovinetto e del buon gusto degli accompagnamenti ch'ei formava per istinto, venne a lui per fargliene elogio, gli fece ripetere qualche cosuccia, e sollecitò il padre del Piccinni perchè lo facesse entrare in un Conservatorio. Ei fu ammesso a Sant'Onofrio di Napoli nel 1742 per cominciare, secondo la regola, lo studio della musica sotto la direzione d'un *maestrino* od allievo ripetitore.

Appena ebbe appreso gli elementi, Piccinni, impaziente d'indugi, si lasciò arditamente trascinare dalla sua fantasia creatrice, e si mise a comporre senza curarsi delle regole a lui ignote. Scrisse così Oratorî, Salmi, Cantate ed Arie, e finalmente una *Messa* completa. Quando il Leo, direttore dell' Istituto, lo seppe, domandò al Piccinni la partitura del suo lavoro, la scorse sorridendo mentre lo scolare tremava, e ne ordinò l' esecuzione, incaricando lo stesso autore della direzione. Questi dapprima incerto, a poco a poco si rinfrancò, e dimenticando l' udienza numerosa ed autorevole, seppe dirigere la sua musica con tale energia e precisione che fu da tutti clamorosamente applaudito. Il Leo solo fu severo, ammonendo il giovanetto come ei sciupasse indegnamente i doni di cui natura lo aveva fornito, perchè invece di darsi allo studio s'era abbandonato all' immaginazione, colla quale altro non aveva fatto che accozzare idee disordinate in un componimento ch' egli diceva una *Messa*. Piccinni, piangendo, si scusò col confessare che, poco contento delle lezioni dei maestrini, avea creduto meglio far da sè solo piuttostochè perdere il tempo inutilmente; allora il Leo addolcito, lo abbracciò e l' avverti che d'ora innanzi si prenderebbe egli stesso la cura della sua educazione.

Poco appresso il Leo morì, e Durante, che lo rimpiazzava nella direzione del Conservatorio, ebbe per Piccinni particolare interesse ed affetto; gli diede lezioni di contrappunto e di composizione secondo il suo sistema, e di lui soleva dire: *Amo tutti i miei scolari, ma il prediletto, il figlio mio è Piccinni.*

Piccinni in età di ventisei anni debuttò nella carriera drammatica: ei ne aveva passati tredici nel continuo studio del Conservatorio. *Le donne dispettose*, sua prima opera, fu rappresentata nel 1754 al teatro dei Fiorentini, per intervento del principe di Ventimiglia, il quale, fattosi protettore del giovane artista, depositò 8000 lire per garantire l'impresario nel caso della caduta dello spartito. Malgrado gl' intrighi orditi contro l'autore dai partigiani di Logroscino, che allora era molto in fama come compositore nel genere buffo, l'opera trionfò completamente. Piccinni incoraggiato, diede nella primavera dell'anno seguente *Le gelosie* allo stesso teatro, e qualche mese dopo *Il curioso del proprio danno*, ed il successo delle due opere fu così grande, da richiamare sopra l'autore l'attenzione degli amministratori del San Carlo, i quali lo incaricarono di scrivere un'opera seria. Egli riuscì completamente anche nel nuovo genere, e la sua *Zenobia* fu applaudita con fanatismo. Il nome di Piccinni divenne allora famoso in Italia.

Circa quel tempo ei sposava Vincenza Sibilla, sua allieva prediletta nell'arte del canto.

Chiamato a Roma, Piccinni scrisse *Alessandro nelle Indie*, che fu rappresentato nel 1758 con esito splendidissimo: l'opera fu rimessa in scena a Napoli per ben due volte, nel 1774 e nel 1791. Nel 1760 ei ritornò a Roma e vi compose su libretto tratto dalla commedia di Goldoni, la *Cecchina o la buona figliuola*, che ottenne un successo di entusiasmo. La varietà del ritmo, la frequenza delle modulazioni, la grazia delle arie, lo sviluppo nuovo dei finali

prolungati in due o tre scene, piacquero siffattamente, che si disse la *Cecchina* la più perfetta delle opere buffe rappresentate fino allora. Essa fu chiesta da tutti i teatri d'Italia ed applaudita dovunque (1). Fu quello il primo esempio d'una voga universale e che durò a lungo. Le mode, le insegne dei caffè erano tutte alla *Cecchina*, si vendeva vino alla *Cecchina*, non si ripetevano per le strade che le melodie della *Cecchina*. Ginguéné assicura che il Piccinni, dotato di fantasia straordinaria, compì il suo spartito, ne fece copiare le parti e lo mise in scena in soli dieciotto giorni! Jommelli che ritornava trionfante da Stoccarda, infastidito dagli elogi che si prodigavano all'autore della *Cecchina*, disse: *Sarà qualche ragazzo, e l'opera una ragazzata;* ma poi nell'udirla rimase altamente meravigliato, e così espresse il suo giudizio a coloro che ne lo sollecitavano: *Ascoltate, cari mici, la sentenza di Jommelli: questo giovane maestro è un inventore.* La *Cecchina* ebbe lo stesso felicissimo successo a Parigi, ove fu eseguita su traduzione in francese di Cailhava d'Estandoux ai 17 di giugno del 1771.

L'*Olimpiade*, che il Piccinni diede a Roma nel 1761, fu trovata superiore nell'espressione drammatica a tutte le musiche che altri maestri avevano scritto sullo stesso argomento, ed ebbe applausi senza fine. Da quest'epoca non vi fu in Italia riputazione musicale più grande di quella di Piccinni. Egli cominciò allora a correre di città in città sempre ricercato e sempre applaudito negli innumerevoli spartiti ch'egli col suo genio fecondissimo dava alle scene. Ogni anno egli ritornava alla sua famiglia ed alla sua patria di predilezione, la bella Napoli, a godere de' suoi trionfi fra le gioie del focolare domestico.

(1) Si vuole che alcuni gesuiti italiani in missione alla China abbiano portato con loro la partitura della *Cecchina* che sarebbe stata eseguita alla corte di Pekino.

Tale gloriosa carriera durò circa quindici anni, e fu interrotta bruscamente dai romani, i quali, stanchi di applaudire sempre il Piccinni, vollero trovargli un rivale in Anfossi. Portarono alle stelle un'opera del nuovo loro idolo, *L'incognita perseguitata*, che sebbene non mancasse di pregi, difettava dal lato dell' invenzione, e da quel momento lo preferirono a Piccinni. Questi provò tale dolore per l' ingiustizia degli antichi suoi ammiratori che, ritornato a Napoli, cadde ammalato per lunghi mesi. Al suo ristabilirsi in salute diede alla diletta Napoli le nuove produzioni del suo ingegno: fra queste son degne di nota l'*Alessandro nelle Indie*, musicato una seconda volta (San Carlo, 12 gennaio 1774), ed *I viaggiatori felici*, opera buffa assai leggiadra (teatro dei Fiorentini, autunno 1775). Scrisse pure pezzi staccati, Oratorî, Cantate, ecc., in rilevante quantità.

Frattanto Gluck portava la rivoluzione sulle scene liriche di Parigi. Il partito che l'osteggiava pensò a dargli un rivale nella persona del compositore napoletano, il cui nome correva tanto famoso in Italia. In sul principio del 1774 furono fatte al Piccinni le prime proposte di recarsi a Parigi dal cameriere di Luigi XIV, Laborde, che si crede fosse ispirato dalla Dubarry. La delfina Maria Antonietta aveva preso a proteggere il compositore tedesco, suo vecchio professore di canto a Vienna, ed anzi gli aveva ottenuto che le sua *Ifigenia in Aulide* fosse ammessa alla rappresentazione; la favorita e i di lei partigiani volevano tener testa alla delfina anche sul terreno della musica, mostrandosi contrarî al Gluck e cercando di contrapporgli un maestro italiano. Ma la morte del re avvenuta ai dieci di maggio troncò ogni trattativa. Nell'anno successivo però la regina Maria Antonietta trovava conveniente che, partita la Dubarry, cessasse alla corte ogni partito; volle ella stessa si chiamasse a Parigi il Piccinni, e gli fece offrire, per mezzo del marchese Caracciolo, ambasciatore del re

di Napoli alla corte di Francia, condizioni assai vantaggiose. Gli si promisero 6000 lire di stipendio annuo, indennità delle spese di viaggio, tavola ed alloggio nel palazzo dell' ambasciatore. Nella speranza di assicurare una fortuna a' suoi cari, Piccinni finì coll' accettare, e negli ultimi giorni del 1776 si portò a Parigi unitamente alla famiglia. Vi fu accolto cortesemente dal marchese Caracciolo, il quale però non adempì appuntino alle condizioni stabilite perchè, ritenendo forse disdicevole di ospitare all' ambasciata tutta la famiglia dell'artista, lo fece alloggiare in un albergo fino a che gli si apparecchiava un piccolo appartamento nella via Saint-Honoré, precisamente di faccia alla casa ove abitava Marmontel. Il letterato, divenuto ben presto amico del musicista, s'incaricò d'insegnargli il francese e di fornirgli i libretti da mettere in musica riducendo in tre atti le tragedie di Quinault.

Dopo un anno di lavoro la partitura del *Roland* fu condotta a termine e si doveva incominciarne le prove. Ma il nuovo venuto era in condizioni svantaggiose. Gluck, suo rivale, aveva la protezione della regina ed il favore dei musicisti ai quali aveva saputo rendere gradite le forme nuove del suo stile. Il suo partito pose in opera tutti i mezzi, ricorse ai più bassi intrighi per impedire la rappresentazione dell'opera del Piccinni, e non potendo riuscirvi, si diede a cercare ogni modo per nuocere al successo di essa. Il povero Piccinni, dolce, timido, nemico dei raggiri, si lasciava spaventare dalle tempeste che insorgevano continuamente alle prove del *Roland* e ne temeva una caduta.

Venne il giorno della rappresentazione, 27 gennaio 1778, e Piccinni era in uno stato d'angoscia indescrivibile. Contro la sua aspettazione, l' opera riuscì pienamente. Il *Roland* non trova posto tra i più bei lavori del Piccinni, perchè mancante di una certa energia; ma le melodie erano dolci e graziose, e lo spartito conteneva non poche bellezze.

Tanto bastò perchè gli oppositori di Gluck applaudissero freneticamente il Piccinni, lo accompagnassero in trionfo a quella casa dalla quale egli poche ore prima erasi partito colla morte nel cuore, e si schierassero definitivamente sotto la sua bandiera assumendo il nome di Piccinnisti.

La lotta prese proporzioni colossali e tenne divisa in due campi tutta la Francia. L'alta società, le dame, i letterati si dichiararono Gluckisti o Piccinnisti; apparvero scritti in difesa dell'uno o dell'altro maestro, ed articoli in cui non si risparmiavano gl' insulti. La sterile questione durò ben mezzo secolo, e sebbene sia stata aggiudicata a Gluck qualche superiorità nell' arte, non si può del pari dargli lode di nobiltà d'animo, perchè tutti riferiscono come egli sia stato il promotore e l'istigatore della guerra sleale contro il Piccinni.

Gluck fu ammirato e lo sarà sempre per la profondità delle combinazioni armoniche, pel colorito stromentale e pel vigore dell' espressione; Piccinni, meno audace, volle conservare le forme tradizionali, e pur non trascurando l'istromentazione diede sempre ogni preferenza alla melodia. Con Gluck spesso parlava l'orchestra: Piccinni invece non se ne serviva che a meglio rinforzare l' espressione delle parole. Ciascuno usò di quei mezzi che erano caratteristici del proprio genio. Nè conviene dimenticare come l'ardito Gluck sapesse imporre la sua volontà ai musicisti esecutori ed ai letterati che gli fornivano la poesia, mentre il buon Piccinni si lasciava spesso consigliare e dirigere da gente affatto ignara dell'arte, come Marmontel.

Il compositore italiano godeva frattanto alla corte di Versailles d'un favore più onorifico che produttivo. Ei dava lezioni di canto alla regina, la quale non pensava a rimborsarlo delle spese di viaggio e dei volumi delle sue opere ch'egli distribuiva alle persone della famiglia reale. Lo si incaricò di scrivere uno spartito, *Phaon*, per la corte, ma

rappresentata l'opera a Choisy, l'autore non potè ottenere di darla anche a Parigi. La corrispondenza di Piccinni mostra come in allora egli si trovasse in grandi strettezze economiche, ciò che contrastava in modo singolare col favore di cui l'onorava la regina.

La situazione del Piccinni si migliorò quando Devisme, direttore dell'Opéra, gli diede incarico di dirigere la compagnia di cantanti italiani che venne nel 1778 a dare rappresentazioni all'Accademia reale di musica, in concorrenza coi cantanti dell'Opéra francese. Il maestro trasse profitto della circostanza per far sentire al pubblico di Parigi alcuni de' suoi vecchi spartiti, e l'ammirazione con cui furono accolti tornò di vantaggio alle opere ch'ei scrisse in seguito. Il suo *Atys* (22 febbraio 1780 all'Accademia di musica), ben superiore a *Roland*, dopo qualche contrasto, ottenne molto grido; ma l'amministrazione dell'Opéra con poca accortezza rianimò la guerra tra i Piccinnisti ed i Gluckisti impegnando i due maestri a musicare lo stesso soggetto, l'*Ifigenia in Tauride*, che il Gluck scrisse su libretto di Guillard, autore molto stimato, mentre Dubreil, che non aveva alcuna fama, forniva la poesia al Piccinni. L'opera di Gluck fu rappresentata nel 1779 con tale successo che avrebbe dovuto togliere al Piccinni l'idea di mettere in scena la sua. L'*Ifigenia* del maestro italiano comparve tuttavia nel 1781 ed ebbe fredda accoglienza: quantunque non fosse priva di bei pezzi, non poteva sostenere il confronto col lavoro di Gluck. Nondimeno furono lodate la scena fra Oreste e Pilade, l'aria: *Oreste, au nom de la patrie!* il rondò: *Cruel et tu dis que tu m'aimes*, il coro delle sacerdotesse ed il recitativo ed aria: *Ah! barbare Thoas.*

Adèle de Ponthieu, composizione mediocre, rappresentata lo stesso anno, non poteva rialzare il prestigio dell'autore della *Cecchina.* Gluck era partito per la Germania, ma era giunto a Parigi il Sacchini, e una nuova rivalità, fatta in-

sorgere dalla corte, turbò nuovamente il riposo del Piccinni. Era stata domandata contemporaneamente ai due maestri una grande opera per lo spettacolo di Fontainebleau; Piccinni scrisse la *Didone* e Sacchini *Chimene:* questa non piacque, mentre la prima fece vivissima impressione (16 ottobre 1783) ed ebbe lo stesso successo quando nel 1.° dicembre dello stesso anno la si replicò sulle scene dell'Opéra in Parigi. Le melodie sono piene di grazia e di tenerezza, e gli accompagnamenti offrono un'armonia pura ed elegante. La parte di Didone è trattata in modo ammirabile. L'opera fu giudicata la migliore che Piccinni avesse composta in Francia.

All' esito felicissimo della *Didone* si aggiunsero i trionfi dell'*Atys* riprodotto a Parigi e delle nuove opere *Le dormeur éveillé* e *Le faux Lord*, messe in scena, la prima alla corte e la seconda alla Comédie-Italienne.

Nel 1784 il Piccinni ebbe la nomina a maestro di canto nella Scuola reale di musica e di declamazione fondata dal barone di Breteuil. La fortuna del compositore, lungo tempo contrastata, era giunta allora al colmo, ma per poco ei ne godè, perchè lo stesso anno la sua *Lucette* cadde interamente al teatro Italiano, e *Diana ed Endimione*, suo nuovo lavoro, ebbe poco dopo la stessa sorte (7 settembre 1784). La sinfonia di quest' opera è uno squisito modello di musica descrittiva. *Pénélope* non fu più fortunata, e *Adèle de Ponthieu*, musicata una seconda volta dal Piccinni, non fu accettata dall' amministrazione dell' Opéra, malgrado ne fosse stata fatta all'autore formale promessa. Piccinni nel 1786 fece rappresentare dagli allievi della sua scuola, *Roland*, e l'esecuzione finita dell' opera fece sì che si gustarono molte bellezze ch' erano passate inosservate alla prima messa in scena. L' anno dopo ei diede senza successo *Le mensonge officieux* e *Les fourberies de Marine*, e solo nel 1789 produceva grande effetto con *L'enlèvement*

des Sabines, opera seria che provò come l'autore era capace di elevarsi altamente nello stile tragico.

Privato dalla rivoluzione de' suoi stipendî ed oppresso dalla somma di mille piccole contrarietà, Piccinni decise nel 1791 di abbandonare la Francia. Partì da Parigi il 13 luglio di quell'anno stesso, e passando per Lione, ove si rappresentava la sua *Didone*, ebbe l'onore d'essere incoronato in teatro. A Napoli ricevette accoglienza affettuosa dalla città intera, e il re Ferdinando gli accordò una pensione mostrando desiderio che fosse rimesso in scena l'*Alessandro nelle Indie*, opera che, rifatta in parte, comparve al San Carlo il 12 gennaio del 1792. L'anno stesso Piccinni scrisse l'oratorio *Gionata*, ch'ei teneva per una delle sue migliori composizioni nel genere serio (San Carlo, 4 marzo), e *La serva onorata*, opera buffa che riuscì felicemente sulle scene dei Fiorentini.

Verso la fine del 1792, essendo intervenuti al matrimonio d'una sua figlia con un francese molti personaggi illustri di quella nazione e il console ed il ministro della Repubblica, il Piccinni divenne inviso al popolo e fu in appresso esposto a mille persecuzioni da parte del governo. Si fischiò al teatro San Carlo la sua opera *Ercole al Termodonte ossia la disfatta delle amazzoni* (1793), il povero maestro fu denunziato come giacobino da due de' suoi scolari, e quando èi ritornò da Venezia, ove aveva messo in scena *Griselda* ed *Il servo padrone* (1793), ricevette l'ordine dal ministro Acton di rimanere in arresto nella sua abitazione. Così ei passò quattro lunghi anni nell'abbandono e nell'indigenza giacchè il re gli aveva soppressa la pensione stabilitagli. Per colmo di sciagura egli seppe che i suoi spartiti lasciati a Parigi erano perduti. Ei sopportò con coraggio da filosofo le sue disgrazie, e provvide alla famiglia coll'unico mezzo che gli era rimasto, quello cioè di scriver musica per le chiese e pei conventi della città.

Al primo trattato di pace colla Francia, Piccinni potè far conoscere la triste sua posizione agli amici di Parigi. Il tenore David gli procurò allora una scrittura per Venezia, e Piccinni partì a quella volta, avendo potuto ottenere dal re un passaporto. Festeggiato dall'ambasciatore francese a Roma, si lasciò persuadere di smettere l'idea del viaggio a Venezia e di tornarsene a Parigi ove giunse il 23 dicembre del 1798. Il pubblico gli fece un'ovazione all'Opéra, e il Direttorio gli stabilì una pensione di 2400 franchi, oltre una sovvenzione di 5000 affinchè ei potesse provvedere ai primi bisogni. Il suo stipendio di compositore, ch'egli più non riceveva dal 1790, gli fu restituito, ma ridotto a soli 1000 franchi, e si pensò inoltre a creare per lui un sesto posto d'ispettore al Conservatorio a titolo di riconoscenza nazionale. Questa sarebbe stata l'agiatezza pel Piccinni s'ei non fosse stato capo di numerosa famiglia. Il maestro cercò di crescere la sua modesta fortuna scrivendo romanze e canzoni che venivano pubblicate dal *Journal de chant et de piano* di Desomery et Bouffet. Ma i mezzi ristretti di cui disponeva dopo l'arrivo della sua famiglia, l'inquietudine sulla sorte di due figlie rimaste a Napoli, alle quali ei non poteva far giungere alcun soccorso, gli cagionarono un attacco di paralisi. Appena si rimise in salute, ei fece chiedere al primo console cosa avesse disposto circa quel disegno di nominarlo ispettore al Conservatorio; Bonaparte accolse con benevolenza la domanda, diede incarico al maestro di comporre una *Marcia* onde avere un pretesto per fargli tenere una gratificazione, e nel mese d'aprile 1800 gli mandò la nomina desiderata, quando già il povero Piccinni era seriamente colpito da una malattia di fegato che altre volte aveva messo in pericolo i suoi giorni.

Nella speranza che l'aria della campagna gli giovasse, il settantenne artista avea indotto la famiglia a condurlo

a Passy; ma perduta ogni forza ed oppresso da nuovi affanni domestici, dopo un'agonia nella quale conservò tutta la lucidezza della sua mente e l'energia dell'anima, cessò di vivere il 7 maggio del 1800. Fu sepolto nel cimitero del comune. La sua tomba si distingue per un marmo nero sopra il quale una mano amica fece incidere l'iscrizione:

ICI REPOSE
NICOLAS PICCINNI
MAÎTRE DE CHAPELLE NAPOLITAIN
CÉLÈBRE EN ITALIE
EN FRANCE
EN EUROPE
CHER AUX ARTS ET À L'AMITIÉ
NÉ À BARI DANS L'ÉTAT DE NAPLES
EN 1728
MORT À PASSY LE 17 FLORÉAL
1800.

Così scrive di lui Lavoix: « On sait tout ce que notre « art doit à Piccinni, aujourd'hui plus fameux, hélas! par « sa lutte avec Gluck que par ses œuvres. Le temps in- « juste a fait presque disparaître ses vrais titres de gloire, « *Didon*, l'*Amore soldato* (1), la *Cecchina*. Aucun maître « ne montra plus d'élégance dans la mélodie, plus de grâce « touchante dans l'expression, mais celui qui avait su donner « le premier aux *finale* de l'opéra-bouffe invéntes par Lo- « groscimo, leurs véritables développements, celui qui avait « trouvé les pages si gracieuses et d'une bouffonnerie si « distinguée de l'*Amore soldato*, celui qui avait écrit les « scènes de *Roland* et de *Didon*, si mélodiques et si ex-

(1) Non mi consta che Piccinni abbia scritto quest'opera. *L'amore soldato* è lavoro del Sacchini e fu rappresentato a Londra nel 1777.

« pressives, etait trop Italien pour ajouter une réelle im-
« portance à l'orchestre. Une instrumentation claire et so-
« nore, mais dans laquelle nous n'avons rien de nouveau
« à citer, suffisait pour accompagner ses chants. »

Oltre le citate, Piccinni compose le seguenti opere, buona parte delle quali (*) si trova nell'Archivio del Real Collegio di Napoli: *L' astrologo*, Napoli, 1756; *L' amante ridicolo*, idem, 1757; * *La schiava siria*, 1757; *Farnace* (in collaborazione con Davide Perez), Napoli, teatro San Carlo, 8 maggio 1757; * *Cajo Mario*, Napoli, San Carlo, 1757; *Madama Arrighetta*, Napoli, teatro Nuovo, 1758; * *Petiton*, 1758; *La morte di Abele*, oratorio, Napoli, 1758; * *La scaltra letterata*, Napoli, teatro Nuovo, 1758; * *Ciro*, 1759; *Siroe*, Napoli, 1759; * *Demetrio*, al San Carlo di Napoli, 1760; * *L' Origille*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1760; * *Il re pastore*, 1760; *La furba burlata* (in collaborazione con Logroscimo), Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1760; *Le beffe giovevoli*, Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1760; *Il curioso imprudente* (musica di Piccinni e Sacchini), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1761; *La marchesa spiritosa* (musica di Piccinni e Sacchini), Napoli, teatro Nuovo, 1761; * *Lo stravagante*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1761 (Fétis cita *Gli stravaganti* e Pougin ci dice che quest' opera fu rappresentata in Francia, non a Parigi, sotto il titolo: *L'esclave ou Le marin généreux*, libretto edito a Paris chez la veuve Duchesne, 1774); *L'astuto balordo*, Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1761; *Il cavalier parigino*, Napoli, teatro Nuovo, inverno 1762; * *Demofoonte*, Napoli, 1762; *La villeggiatura a Napoli*, 1762; * *La bella verità*, 1762; *Le gelosie* (riprodotta con alcune arie di Pietro Guglielmi), Napoli, teatro dei Fiorentini, primavera 1763; *La donna vana*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1764; *L'equivoco*, Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1764; * *Il barone di Torreforte*, 1765; * *La Cecchina mari-*

tata, Napoli, teatro Nuovo, 1765; * *Il gran Cid*, Napoli, San Carlo, 1766; * *La molinara*, Napoli, teatro Nuovo, 1766; * *La pescatrice*, 1766; *L'orfana insidiata* (musica di Piccinni ed Astaritta), Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1765; * *Le donne vendicate*, Venezia, teatro San Samuele, 1764; *Fiammetta generosa* (musica di Piccinni e Pasquale Anfossi), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1766; *La direttrice prudente*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1767; * *La finta baronessa*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1767; * *Artaserse*, Torino e teatro San Carlo di Napoli, 1768; * *Lo sposo burlato*, 1768; *La finta ciarlatana ossia Il vecchio credulo*, Napoli, teatro Nuovo, carnevale 1769; * *Didone* (opera italiana), 1769; * *Gli sposi perseguitati*, Napoli, teatro Nuovo, 1769; * *Cesare e Cleopatra*, 1770; * *Catone in Utica*, Napoli, San Carlo, 1770; *Don Chisciotte*, Napoli, 1770; * *Gelosia per gelosia*, teatro dei Fiorentini, 1770 e 1775; * *La donna di bell'umore*, 1771; * *La Corsala*, teatro dei Fiorentini, 1771; * *Antigono*, Roma, 1771; * *Artaserse*, nuovamente scritto per Napoli, 1772; * *Ipermestra*, Napoli, San Carlo, 1772; * *Le trame zingaresche*, teatro dei Fiorentini, 1772; * *I furbi burlati*, teatro dei Fiorentini, 1773; *Il vagabondo fortunato*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1773; * *La sposa collerica*, 1773; * *L'Olimpiade*, con nuova musica, Napoli, 1774; * *La contadina bizzarra*, 1774; * *Gli amanti mascherati*, Napoli, 1774; * *Enea in Cuma*, teatro dei Fiorentini, 1775; *L'ignorante astuto*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1775; * *La capricciosa*, 1776; *Radamisto*, 1776; Prologo a tre voci (*Giove*, l'*Aurora*, la *Dea del piacere*), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1776; *Le fat méprisé*, Parigi, alla Commedia Italiana, 1779; *Clytemnestre*, 1787, concertata ma non rappresentata; * *Il cavaliere per amore*; * *I Decemviri*; * *Il finto turco*; * *La locandiera di spirito*; * *Il mondo della luna*; * *La notte critica*; * *Lo sposalizio di Don Pomponio*; *I napoletani in Ame-*

12

rica; * *Tigrane;* * *Vittorina;* * *Le vicende della sorte; Gli uccellatori; Amor senza malizia; Il nuovo Orlando; Berenice; La francese maligna; Mazzina, Acetone e Dindimenio; La donna di spirito* (o *Le quattro nazioni?*); *La finta giardiniera; Il finto pazzo; L'americano ingentilito; Il ritorno di Don Calandrino;* * *Le finte gemelle*, intermezzo; * *L'incostante*, intermezzo; * *Il sordo*, intermezzo; varî oratori, fra i quali è da notarsi *Sara*, Roma, 1769; * Arie, Duetti, Terzetti e Quartetti vocali con accompagnamento di pianoforte o di più stromenti; * Cantate per anniversarî reali, in due volumi, 1769, 1771 e 1776; *Laudate* a cinque voci con orchestra; *Laudate* per due soprani, basso e coro; *Beatus vir* per soprano e coro; *Pater noster* per voce di soprano ed orchestra; e molti Salmi per diversi conventi di Napoli.

Giuseppe Sarti

Pur non avendo il genio di Piccinni, Giuseppe Sarti fu nell'arte di comporre uno dei più abili e dei più dotti musicisti del suo tempo. Fornito della facoltà di produrre melodie soavissime, e dell' istinto dell' effetto scenico, ei fece mostra di una certa abilità nel trattare l'orchestra, e cercò sempre la verità dell'espressione drammatica. Gli *a soli* e le entrate degli stromenti in varî suoi spartiti sono immaginati con bel garbo e con molto spirito, e se qualche volta l'armonia vi riesce un po' debole, il difetto resta bene nascosto dalla melodia di una grazia incantevole.

Il Sarti nacque a Faenza il 1.° dicembre 1729 (1). Cominciati gli studî musicali nella cattedrale del suo paese, si recò poi a Bologna per apprendervi il contrappunto nella celebre scuola del Padre Martini. Quivi attîngeva quelle eccellenti dottrine ch'egli trasmise in seguito al suo allievo Cherubini.

A ventitrè anni il Sarti ricevette domanda di un' opera seria dalla direzione del teatro di Faenza, ed egli scrisse *Pompeo in Armenia*, che rappresentato nel carnevale del 1752 con ottimo successo, fece conoscere vantaggiosamente in Italia il giovane maestro. Si accrebbe la sua fama per *Il re pastore* ed altri nuovi lavori che furono molto applauditi.

Era già considerato come uno dei più valenti compositori di quell'epoca, quando nel 1756 egli fu invitato a Copenhaghen in qualità di maestro della cappella reale e di professore di canto del principe ereditario; se non che le opere che vi scrisse, fra le quali *Ciro riconosciuto*, furono accolte assai freddamente dal pubblico, malgrado l' esecu-

(1) Gerber lo vuole nato nel 1730; Gervasoni, Lichtenthal e Beker nel 1728; e Fétis ai 28 dicembre 1729, appoggiando il suo dire su informazioni richieste al Cherubini, allievo di Sarti. In tale proposito io credo si debba prestare piena fede all'iscrizione della lapide posta nella casa ove nasceva il Sarti: iscrizione dettata dal defunto bibliotecario faentino Gian Marcello Valgimigli, che scrupolosissimo in queste cose ha sicuramente verificata la data nei registri battesimali. Ecco l'iscrizione:

FRA LE PARETI DI QUESTA CASA
IL 1.° DICEMBRE 1729 VENNE AL MONDO
GIUSEPPE SARTI
MAESTRO DI MUSICA
DELLA REALE CORTE DI DANIMARCA
INDI DELLA IMPERIALE DELLE RUSSIE
MORÌ IN BERLINO
A' 28 DEL LUGLIO 1802
LASCIANDO SPLENDIDI SAGGI DI SUA VALENTIA.

zione assai finita da parte di artisti italiani. Dopo un' assenza di nove anni, scoraggiato dall' insuccesso dei suoi spartiti nella capitale danese, si decise a tornarsene in Italia, ove diede alle scene in Parma, Roma, Venezia ed altre città, *Mitridate*, *Vologeso*, *Nitteti*, *Ipermestra* e *Semiramide riconosciuta*, opere che ebbero esito mediocre. Fu questa l' epoca meno fortunata della vita del compositore.

Nel 1769 egli si recò a Londra nella speranza di farvi rappresentare qualche suo spartito; ma ciò non ottenne, e dovette adattarsi a dare lezioni di canto e di clavicembalo, unica sua risorsa in quel paese straniero. Diede anche alle stampe in Londra una raccolta di 6 Sonate per clavicembalo, tenute giustamente in gran pregio fra le migliori composizioni di questo genere. Si ricondusse in Italia verso la fine del 1770, e fissò stanza a Venezia, ove fu eletto maestro del Conservatorio dell'Ospedaletto.

Allora incominciò il periodo più brillante della carriera drammatica del Sarti. In quegli anni egli diede al teatro le sue produzioni più belle, quali: *I finti eredi*, 1773; *Le gelosie villane*, 1776; *Fra due litiganti il terzo gode*, 1780; *Giulio Sabino*, 1781 (al teatro San Benedetto di Venezia); *Le nozze di Dorina*, 1782, ecc. Queste opere furono messe in scena più volte nelle principali città d'Italia, ed incontrarono sempre la simpatia generale. La *Dorina*, le cui melodie sono piene di sapor comico, di freschezza e di gusto, ottenne brillante successo sulle scene di Parigi nel 1803 e 1810, e vi fu riprodotta diverse volte. Scrive Lavoix: « Les *Noces de Dorine* ou *Hélène et Francisque* con-
« tiennent un sextuor qui est une des meilleures pages du
« repertoire bouffe italien. Dans ce morceau, rempli de
« gaieté et d'entrain, l'orchestre a une allure légère et in-
« dépendante, tout à fait en rapport avec la couleur géné-
« rale de cette page charmante. »

Nel 1779 moriva il Fioroni, maestro di cappella del Duomo di Milano. Aperto il concorso al posto vacante, Sarti vi si presentò assieme a varî maestri celebri che si disputavano l'onorifico ufficio, e vinse su tutti per la superiorità del suo lavoro. La composizione ch'egli scrisse in quella circostanza (*Antifona, Salmo* e *Messa* a 6 ed 8 voci reali) è una prova splendidissima del profondo sapere del Sarti: la si conserva nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

In Milano il Sarti compose molta musica da chiesa, e qualche opera per il teatro (*Idalide*, pel teatro alla Scala nel 1783). L'anno appresso ei partì per la Russia, ove era stato nominato direttore di musica della corte, ma sebbene assente, conservò tuttavia il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano, fornendo di continuo molta musica sacra a quella cattedrale.

A Pietroburgo Sarti trovò molto favore presso l'imperatrice Caterina II. Tra i suoi primi lavori si cita un *Te Deum*, nel quale all'orchestra ordinaria egli ne aveva aggiunta una di nuovo genere, formata dai corni russi. Erano questi varî stromenti da caccia (circa 37) che davano un solo suono per ciascuno, e che montando per scala dal grave all'acuto, fornivano tutte le note necessarie al canto ed all'accompagnamento. Ogni suonatore soffiava la sua nota ogni qualvolta essa si presentava nel pezzo, e si dice che qualche orchestra abilissima arrivasse ad eseguire così senza esitazione Fughe, Sinfonie e Concerti con rapide volate ed anche con trilli! Questa musica curiosa era stata ideata dal maresciallo Kirilowitsch verso la metà del secolo XVIII, e perfezionata dal boemo Maresch, suonatore di corno, che era allora direttore della musica imperiale (1).

(1) Molti signori russi della nobiltà avevano fino a pochi anni addietro un'orchestra di corni composta dei loro servi. Vi mantenevano una grande

Nè Sarti si limitò a questa sola innovazione. Nel 1788 egli organizzava la parte musicale d'una festa celebrata per la vittoria di Okrakow, e componeva un *Te Deum*, che venne eseguito da un numero enorme di suonatori. Cannoni di differente calibro concorrevano a rinforzare lo stromentale con colpi tirati ad intervalli stabiliti, e vuolsi che così fosse formato il basso di certi pezzi! Qual carattere solenne doveva avere una tale esecuzione!

Già nel 1786 Sarti avea fatto rappresentare alla corte di Pietroburgo *Armida e Rinaldo;* l'opera piacque assai all'imperatrice, la quale, per provare la sua soddisfazione all'autore, gli scrisse una lettera autografa accompagnandola con ricchi doni. La famosa cantante Todi aveva sostenuto molto brillantemente la parte di Armida, ed era perciò entrata singolarmente nelle grazie dell'imperatrice; ma avendo il Sarti chiamato a Pietroburgo il non meno famoso soprano Marchesi, la rinomanza della Todi ne rimase oscurata. Ella volle vendicarsene col maestro, e tanto si maneggiò presso Caterina, che il Sarti fu licenziato dalla corte. Egli avea però conservata l'amicizia del principe Potemkin, il quale, allora molto potente, lo condusse in un villaggio dell'Ukrania, e glielo diede in proprietà. Abbondavano colà le belle voci: il Sarti vi fondò una scuola di canto e la diresse col titolo di Luogotenente maggiore dell'armata imperiale (1).

Potemkin morì nel 1791, e il Sarti, privo del generoso protettore, si decise qualche anno dopo (1793) a ritornare a Pietroburgo, ove seppe riacquistare il favore dell'impera-

---

disciplina, anzi si racconta che uno di loro si scusò con un ospite straniero di non poter fargli sentire la sua musica perchè avendo fatto bastonare quella mattina il *fa diesis* della seconda ottava, l'orchestra era incompleta.

(1) In Russia ogni carica ed uffizio venivano ragguagliati ai gradi dell'esercito.

trice. Ella gli accordò una gratificazione di 15,000 rubli, e gli rese il titolo di maestro di cappella della corte con un ricchissimo stipendio e con alloggio al palazzo imperiale. In seguito gli diede incarico di fondare in Katerinoslaw un Conservatorio sul piano di quelli d'Italia, e lo nominò direttore. Quando nel 1795 gli alunni di quella scuola eseguirono il primo concerto davanti l'imperatrice, ella rimase così soddisfatta dei loro progressi, che conferì al maestro la nobiltà russa, e gli donò vasti possedimenti per allettarlo a rimanere in Russia.

L'anno precedente il dotto musicista era stato ammesso all' Accademia delle scienze di Pietroburgo per le sue ricerche sull'acustica, e per l'invenzione d'uno stromento che determinava il numero delle vibrazioni, o meglio dei battimenti prodotti da due suoni, in un minuto secondo (1).

Frattanto l'età, il lavoro ed il rigore del clima avevano

---

(1) La macchina immaginata dal Sarti era basata sopra un' esperienza di quel Sauveur che prima di Tartini aveva scoperto il fenomeno del terzo suono nei battimenti delle canne d' organo. Essa consisteva in due canne d'organo, d'una delle quali si poteva a piacere variare la lunghezza mediante un tappo mobile. Abbassando il tappo ed elevando così l'intonazione si stabilivano per la dissonanza battimenti che potevano esser contati su d'un pendolo a secondi. Un monocordo serviva a trovare la nota che si voleva esaminare. Fétis dice che Sarti con questo mezzo stabilì il numero di 136 vibrazioni al secondo per il *la* dell'orchestra di Pietroburgo; ma ei deve essere caduto in errore circa la cifra se veramente si tratta di vibrazioni, giacchè si sa che il *do* quarta corda del violoncello ne dà 128 per minuto secondo, e che il *la* delle orchestre di Milano, di Parigi e di Berlino sta nei limiti di 448 a 455 vibrazioni al secondo. L'istromento del Sarti non poteva servire che a contare i battimenti che nascevano da due note dissonanti suonate contemporaneamente. Conoscendo il numero di vibrazioni del suono della canna fissa e il numero dei battimenti di questo suono con quello della canna a tappo mobile, si avrebbe potuto giungere a trovare matematicamente il numero di vibrazioni del suono della canna a tappo mobile, ma il processo mi pare piuttosto complicato. Ad ogni modo l' invenzione per quel tempo era assai ingegnosa.

minata la salute del Sarti: ei sperava di ristabilirsi sotto il bel cielo d'Italia, e a tale scopo si mise in viaggio; ma arrivò a Berlino (nel mese di aprile del 1802) così debole e sofferente per idropisia di petto, che dovette fermarvisi, e vi morì il 28 luglio dello stesso anno.

Nel salone del Liceo musicale di Bologna, fra quelli degli illustri maestri, vi è pure il ritratto di Giuseppe Sarti. Uno ne possede anche la Pinacoteca comunale di Faenza, opera del valente professore Mussini, che pare lo abbia tolto da altro bellissimo ritratto del celebre artista eseguito a Pietroburgo dal pittore e poeta Salvatore Tonci.

Nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna esistono le seguenti composizioni del Sarti: Contrappunti diversi; *Domine* ad 8 voci con violini; *Beatus vir* a 4 voci; *Ave Regina* a basso solo con violini (originale del 1740); Duetto a soprano e basso con violini (partitura originale colle parti); Aria per soprano con istromenti; Aria per tenore con istromenti; *Ciro riconosciuto; Cleomene; Fra due litiganti il terzo gode; Giulio Sabino; Ifigenia.*

Nell'Archivio della cattedrale di Milano si trovano molte composizioni sacre, fra le quali le *Messe* ammontano a più decine. Anche il Conservatorio di Parigi possede molta musica da chiesa del Sarti a 4, 6, 8 ed a 12 voci. Nel Conservatorio di Napoli havvi un *Credo* a 4 voci ed orchestra, ed un *Miserere* a 4 voci, 3 viole e violoncello. A Pietroburgo si stampò un *Te Deum* in lingua russa del Sarti, e presso Breitkopf di Lipsia esiste una Fuga ad 8 voci reali in un *Kyrie*, ed un *Inno* per due soprani, contralto, due tenori e basso.

Di lui si ricorda anche un manoscritto dal titolo: *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart*, critica severa di due passi nei Quartetti di questo maestro; e Lichtenthal dice come egli sia anche autore di un *Trattato d'armonia* inedito.

Fétis cita inoltre le seguenti opere del Sarti: *Medonte* (1), Firenze; *Demofoonte; L'Olimpiade; La figlia ricuperata; La giardiniera brillante*, 1758; *I contrattempi*, Venezia, 1767; *Didone*, 1767; *I pretendenti delusi*, 1768; *Il calzolajo di Strasburgo*, Modena, 1769; *La clemenza di Tito*, Padova, 1771; *La contadina fedele*, 1771; *Amor timido*, cantata, 1775; *Gli dei del mare*, cantata, 1776; *La partenza di Ulisse da Calipso*, cantata, 1776; *Farnace*, 1776; *L'avaro*, 1777; *Eponina*, Torino, 1777; *Il militare bizzarro*, 1778; *Gli amanti consolati*, 1779; *Scipione*, 1780; *Achille in Sciro*, Firenze, 1781; *L' incognita*, Bologna, 1781; *Alessandro e Timoteo*, 1782; *Siroe*, Torino, 1783; *La gloria del Nord*, 1794.

Nel *Trattato della composizione e della fuga* di Fétis vi è una Fuga ad 8 voci del Sarti accompagnata da questo giudizio: « Questa Fuga non ha un grande sviluppo, e la « modulazione è semplicissima; ma ciò che la distingue è « l'arte colla quale tutte le voci si muovono senza nuo- « cersi, con purezza, con eleganza e con tutta la pienezza « dell'armonia. Sotto questo rapporto non v' ha nulla di « più perfetto di questo pezzo, e non lo si saprà mai stu- « diare abbastanza. »

(1) La *Gazzetta Musicale di Milano* (N. 6, 1880) riportando le manìe di alcuni compositori, narra che Sarti per scaldare la sua immaginazione « aveva « bisogno d'una camera grande, vuota, oscura, rischiarata in modo lugubre « da una sola lampada sospesa al soffitto; egli non trovava pensieri musicali « che nella notte e nel più profondo silenzio. Scrisse così il *Medonte*, il « rondò *Mia speranza*, e la più bell'aria conosciuta *Dolce campagna*. »

Antonio Sacchini

Sacchini appartiene alla scuola di Piccinni, ma le sue idee sono più grandiose, e si osserva nelle sue composizioni un sentimento più conforme alle tradizioni della tragedia greca. La melodia di Sacchini è nobile, spontanea, e toccante nelle scene patetiche, i suoi cori sono potentemente caratteristici, l'armonia purissima e l'orchestra trattata colla massima chiarezza abbonda di effetti bellissimi e svariati ottenuti coi mezzi più semplici. Egli senza scostarsi dalla severità della musica sacra e non confondendola colla teatrale, seppe introdurre nelle sue composizioni da chiesa la spontaneità del canto, la naturalezza e la grazia dello stile. Le melodie religiose di Sacchini possiedono in sommo grado quel carattere sublime che dispone l'anima ad una dolce estasi favorevole alla meditazione ed alla preghiera. Niun compositore ha scritto più soavemente di lui. Solo si può osservare che la condotta troppo uniforme e regolare dei suoi pezzi dà alla sua musica una tinta un po' monotona.

Il caso ha fatto di Sacchini un musicista. Nato a Pozzuoli ai 23 di luglio del 1734 da poveri pescatori, non avrebbe abbandonato le reti paterne, se il Durante non lo avesse sentito cantare alcune canzonette nelle strade del suo paesello con tanta espressione, con tanta grazia e così intonato che l'illustre maestro, ravvisando nel fanciullo una singolare vocazione per l'arte, pensò di chiederlo a' suoi genitori e condurlo a Napoli per farlo ammettere nel Conservatorio di Loreto. Quivi Sacchini, appresi gli elementi della musica, studiò il violino alla scuola di Nicola Fiorenza, suonatore valentissimo che a quel tempo non aveva

rivali; ebbe lezioni di canto, che gli riuscirono poi di gran vantaggio nel comporre, da Gennaro Manna, e divenuto in appresso scolaro di Durante, imparò a suonare il clavicembalo e l'organo, le regole dell'armonia ed il contrappunto. Le prime arie che scrisse ebbero elogi per l'espressione, la grazia e l'eleganza del ritmo; Durante nell'udirle ne fu commosso ed abbracciando l'allievo gli disse: *Figlio mio, tu sarai un gran compositore:* parole che incoraggiarono il giovane Sacchini a continuare indefessamente nello studio.

Durante era altresì maestro a Sant' Onofrio, e vi aveva a scolari Piccinni e Guglielmi. Un giorno per invogliarli a studiare con più solerzia così li avvertì: « Voi avete, « cari miei, un gran rivale che è assai malagevole di vin- « cere. Se non fate ogni sforzo almeno per eguagliarlo, « egli resterà solo, e sarà l'uomo del secolo, ed il mondo « parlerà di lui. » Questo rivale, secondo Durante, era il Sacchini.

Alla morte del maestro il giovane artista contava ventun'anno. Due anni dopo ei compose un intermezzo a cinque voci con istromenti, col titolo: *Fra Donato*, che venne eseguito dai suoi compagni con grande successo. Uscito quell'anno stesso dal Conservatorio, ei si dedicò ad insegnare il canto, e si fece conoscere nei teatri di secondo ordine, scrivendo alcune operette in dialetto napoletano che furono assai gustate ed applaudite dal pubblico. Così comparvero: l'*Olimpia tradita* al teatro dei Fiorentini in primavera del 1758; *Il copista burlato* al teatro Nuovo nell'autunno del 1759 e al teatro dei Fiorentini nel carnevale seguente; *I due fratelli beffati* al teatro Nuovo nel 1760; e *I due bari* nel 1762 ai Fiorentini. Queste graziose produzioni diedero tanta fama al giovane compositore che gli fu fatta domanda di un'opera seria pel teatro Argentina di Roma: egli vi fece rappresentare la *Semiramide* (1762)

che riuscì completamente. Il Sacchini allora prese dimora per sette anni in Roma facendo di tratto in tratto brevi escursioni a Firenze, a Napoli e ad altre città per mettervi in scena opere serie e buffe. Ei fu trovato dagli intelligenti ben superiore nel genere tragico al Piccinni, il quale però lo sorpassava nel comico.

In quell'epoca Sacchini scrisse: *Eumene* per Roma, *Andromaca* per Firenze e l'*Olimpiade* per Padova nel 1763 (1); *L'amore in campo* ed *Il gran Cid* per Roma nel 1764, e ai 4 di novembre dello stesso anno mise in scena *Lucio Vero* a Napoli; nel 1766 diede a Roma *La contadina in corte* e *L'isola dell'amore*; nel 1768 l'*Artaserse* al teatro Argentina, e finalmente *Alessandro nelle Indie*, che rappresentato quell'anno stesso a Venezia, valse al Sacchini la nomina a direttore del Conservatorio dell'Ospedaletto. Ei non occupò quel posto che per pochi anni, ma ebbe il tempo di formare allieve eccellenti nell'arte del canto, fra le altre la Ferraresi che si vuole divenisse in seguito sua amante. Scrisse anche molte composizioni per le chiese, facendosi ammirare per l'eleganza dello stile e la soavità delle melodie. Nè abbandonò la musica drammatica, chè anzi nel 1770 egli diede a Padova uno de' suoi capolavori, *Scipione in Cartagena*, su poesia del Metastasio, pel quale aveva, come la maggior parte dei maestri napoletani, una grande predilezione.

In età di 36 anni Sacchini aveva già dato alle scene quaranta opere serie e dieci buffe, e la sua riputazione era assai grande. Verso la fine del 1771, bramoso di far conoscere il suo nome oltre le Alpi, accettò l'invito di scrivere *Calliroe* per Vittemberga e vi fu applaudito; passò poi a Monaco ed a Stoccarda facendovi eseguire spartiti che

(1) Riprodotta a Milano nel 1767, e messa in scena con nuova musica in Venezia nel ?

ebbero esito poco fortunato, e si rese a Londra nell'aprile del 1772 dopo aver visitata l' Olanda. Nella capitale dell'Inghilterra fece dapprima rappresentare alcune delle opere scritte in Italia, ritoccandole in parte *(Il gran Cid* e *Lucio Vero)*, e compose in appresso pel teatro del Re: *Tamerlano*, 1773; *Perseo*, 1774; *Nitteti*, 1774; *Montezuma*, 1775; *Creso*, 1775 (1); *Erifile*, 1776; *L'amor soldato*, 1777 e *Calandrino*, 1778. Queste opere piacquero tutte, e specialmente per la chiarezza e nobiltà dello stile.

Disgraziatamente il celebre artista non teneva una certa regola nella sua vita privata. La sua sfrenata passione per le donne ed un lusso smodato assorbivano tutti i suoi guadagni, ed arrivarono a dissestare le sue finanze in modo che fu minacciato di prigione dai creditori. A ciò si aggiunse l'inimicizia del tenore Rauzzini che sfrontatamente asseriva d'aver composto le arie più belle degli spartiti di Sacchini.

Tale calunnia era assurda, ma fu accolta ben volentieri dai nemici che il maestro si era creati nel suo non troppo lodevole genere di vita, e il pubblico diveniva ogni giorno più freddo con lui. La salute sua erasi alterata per gli stravizzi, ed ei più non trovava nei suoi componimenti l'estro e l'energia de' suoi precedenti lavori. Si decise allora ad allontanarsi dall' Inghilterra dopo aver dato incarico, da uomo di onore, ad un amico di accomodare ogni faccenda coi suoi creditori, ed arrivò nel 1782 a Parigi ove Framery gli aveva già acquistato il favore del pubblico colla traduzione dell' *Isola d' amore*, rappresentata sotto il titolo di *La colonie*.

Coll'aiuto di Framery, Sacchini ridusse per le scene francesi la sua opera italiana *Rinaldo ed Armida*, data a Mi-

(1) *Creso* fu dato a Napoli al teatro San Carlo nel 1765 e riprodotto nel 1776.

lano nel 1772 ed ottenne di metterla in scena all'Opéra mercè la protezione di Giuseppe II che allora si trovava a Parigi e che, appassionato amatore della musica italiana, appoggiava caldamente presso la sorella Maria Antonietta il maestro napoletano. *Renaud*, rappresentato ai 25 febbraio 1783, fu accolto freddamente. Il mediocre successo di quest'opera deve attribuirsi a che la famosa eroina del Tasso regnava da un secolo sulla scena lirica di Parigi: Lulli aveva messo in musica la sua *Armida* nel 1686, altri avevano trattato in seguito il soggetto, e finalmente solo cinque anni prima di Sacchini era comparso il lavoro immortale di Gluck. Ciò nocque al *Renaud*, spartito di gran merito che avrebbe dovuto incontrare l'approvazione degli uomini di genio pei molti pezzi bellissimi e lavorati egregiamente che conteneva.

Il Sacchini subì ingiustamente una nuova caduta coll'opera *Il gran Cid* ridotta pel teatro francese sotto il titolo di *Chimène*, ed eseguita all'Opéra nel 1784. L'artista tuttavia aveva tratto il maggior partito possibile dal magnifico soggetto di Corneille. La sinfonia era di bella fattura ed alcune arie molto commoventi.

Il terzo spartito che Sacchini diede all'Opéra fu *Dardanus* (1784), che parve ottenere qualche successo, però alquanto contrastato. Anche quest'opera aveva scene veramente magnifiche e di squisita espressione: i motivi del balletto erano graziosissimi. Rameau nel musicare lo stesso soggetto non lo aveva trattato collo sviluppo grandioso e coi movimenti patetici di Sacchini.

Renaud, *Chimène* e *Dardanus* non poterono vincere l'indifferenza che il pubblico opponeva a tutto ciò che non era di Gluck o di Piccinni, e tale cieca preoccupazione impedì di gustare una quantità di tratti delicati che la ricchezza e l'eleganza dell'orchestra abbellivano di un fascino nuovo. Non fu così di *Œdipe à Colone* rappresentato

nel teatro di Versailles il 4 gennaio 1786 (1). È questa la più stimata delle opere di Sacchini. Ei seppe in questo spartito arrivare alla sublime semplicità del modello greco. Con quest'opera Sacchini si mise a livello dei suoi grandi predecessori che per molti anni si avevano disputato così brillantemente il primato delle scene francesi.

La riuscita dell'*Œdipe à Colone* fu non meno completa che straordinaria, ed avrebbe risarcito Sacchini de' passati affanni, se il partito a lui contrario non gliene avesse preparati di nuovi. Mille raggiri furono impiegati a contrariare

(1) Lo assicura Villars, mentre Berton, allievo di Sacchini, racconta che *Œdipe à Colone* andò in scena solamente dopo la morte dell'autore. « La « regina, così egli si esprime, aveva promesso a Sacchini che *Œdipe* sarebbe « la prima opera che si eseguirebbe al teatro di corte di Fontainebleau. Sac- « chini ci aveva comunicato la lieta novella, e continuava a trovarsi, come « era suo costume, sul passaggio di Sua Maestà, la quale sortendo dalla « messa l'invitava a passare nel suo salone di musica. Là ella si divertiva « a sentire alcuni dei più bei pezzi di *Arvire et Eveline*, libretto di Gaillard « al quale Sacchini allora lavorava. Avendo osservato per molte domeniche « che la regina pareva evitasse i suoi sguardi, Sacchini inquieto si mise un « giorno così visibilmente davanti Sua Maestà, che ella non potè far a meno « d'indirizzargli la parola. Lo ricevette nel salone di musica, e gli disse con « voce commossa : *Mio caro Sacchini, si susurra che io accordo troppo favore « agli stranieri. Mi si pregò così vivamente di far rappresentare la* Fedra *di Le- « moine in luogo del vostro* Œdipe, *che io non potei rifiutarmi. Voi vedete la « mia posizione, perdonatemi.* Sacchini, sforzandosi di trattenere il suo dolore, « salutò rispettosamente, e riprese la via di Parigi. Smontò presso mia ma- « dre, ed entrando tutto piangente, si gettò sopra una sedia. Noi non po- « temmo avere da lui che parole rotte: *Mia buona amica, ragazzi miei, io « sono un uomo rovinato : la regina non mi ama più! la regina non mi ama « più!!* Tutti i nostri sforzi per calmarlo riuscirono vani : egli non volle « mettersi a tavola. Soffriva di gotta, e già un'eccessiva oppressione ci dava « pensiero. Gaillard, Loraux ed io lo riconducemmo alla sua abitazione; egli « si mise a letto, e tre mesi dopo aveva cessato di vivere in età di 52 anni. »

È probabile che *Œdipe* fosse tolto dalla scena appena rappresentato a Fontainebleau, e che allora la regina abbia dato al Sacchini, che ne la richiedeva, la risposta riferitaci dal Berton

le rappresentazioni dell' *Œdipe;* si venne a capo di farlo escludere dal repertorio della corte, e si operò in modo di occultare, sotto le apparenze di una disgrazia, le fila secrete di una trama odiosa. Ei avrebbe voluto ripassare in Inghilterra, ma una morte immatura lo colpiva a Parigi ai 7 di ottobre del 1786, quando il suo genio aveva spiegate tutte le sue forze.

Allora ogni risentimento si spense, ogni prevenzione si dissipò in presenza di così deplorevole fine. Più non si vide che la perdita irreparabile che l' arte musicale avea fatto nella persona d' uno dei più illustri suoi rappresentanti. Splendidi onori furono resi all'autore dell' *Œdipe*, fu letto il suo elogio all' Accademia *des Enfants d' Apollon*, e nel Panteon di Parigi si collocò il busto di Sacchini coll' epigrafe dettata dall'abate Lanzi:

ANTONIO SACCHINIO DOMO NEAPOLI
QUEM IN FACIENDIS MUSICIS MODIS
PRÆSERTIM AD HEROAM SCENAM
ITALIA GERMANIA ANGLIA GALLIA
PRÆSENTEM ADMIRATÆ SUNT
MORTUUM LUGENT
ANTON. BART. DESFEBUES DANNERIUS
AMICO OPTIMO QUI VIXIT AN. LI
DECESSIT LUTETIÆ PARISIORUM
AN. MDCCLXXXVI.

In Italia il busto Sacchini scolpito da Coradoni fu posto nel Panteon di Roma, e di là trasportato per disposizione di Leone XII nella Protomoteca del Campidoglio.

Œdipe à Colone fu messo in scena a Parigi il 1.° febbraio del 1787, quattro mesi dopo la morte dell'autore, e produsse profonda impressione. Il successo andò crescendo ad ogni rappresentazione, e gli stessi rivali di Sacchini

furono costretti ad ammirare le bellezze e la novità sparse a larga mano in quella magnifica produzione. Anche *Dardanus*, tanto disapprovato, fu riprodotto diverse volte ed ebbe grandi applausi; *Arvire et Eveline*, opera postuma non compiuta, fu terminata da Ray ed accolta con favore nel 1787.

Il fecondissimo Sacchini in gioventù aveva composto con troppa rapidità per essere corretto, però in mezzo a molte negligenze i canti sono nobili e puri, e la soavità fu sempre carattere distintivo del suo talento. Più tardi egli curò meglio le sue produzioni, ma forse perdette qualche cosa del brio e dell' ardente ispirazione de' suoi primi lavori. Havvi però sempre nella sua melodia un incanto ed una grazia naturale che niun compositore seppe raggiungere.

Si ricordano, oltre le citate, le seguenti composizioni di Sacchini:

OPERE: *Il curioso imprudente* (musica di Sacchini e Piccinni), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1761; *La marchesa spiritosa* (musica di Sacchini e Piccinni), Napoli, teatro Nuovo, 1761; *Nicostrato; Alessandro Severo; Adriano in Siria; L'eroe cinese* (Monaco, 1771); *Vologeso* (Parma, 1772 e Napoli al San Carlo, 1785); *Enea e Lavinia*, 1779; *Ezio*. Secondo il Pougin, l'opera *Il finto pazzo per amore* sarebbe stata rappresentata a Poggio a Cajana presso Firenze nel 1771.

ORATORÎ: *Ester* a 4 voci, coro ed orchestra; *San Filippo* a 3 voci con due violini, viola e basso; *I Maccabei* a 5 voci, coro ed orchestra; *Jefte* a 5 voci, corp ed orchestra; *Le nozze di Ruth* a 4 voci, due violini, viola e basso; *L'umiltà esaltata* a 3 voci, per la festa di S. Anna, Napoli, dicembre 1764.

MUSICA SACRA: Messe, *Credo*, Salmi, *Salve Regina*, Cantate a più voci e con istromenti.

MUSICA VOCALE: Arie con accompagnamento di violini e basso, altre con più stromenti ed alcune con pianoforte;

13

Duetti per differenti voci con violini, viola e basso, e con più stromenti.

MUSICA STROMENTALE: Due Sinfonie in *re* terza maggiore per due violini, viole, corni e basso; *Divertimento* per due violini; Sei Trio per due violini e basso, op. 1, Londra; Sei Quartetti per due violini, viola e basso, op. 2, Londra; Sei Sonate per cembalo con accompagnamento di violino, op. 3, Parigi e Londra; altre Sei Sonate, idem, op. 4, Parigi e Londra.

Pasquale Anfossi

Allievo e rivale di Piccinni, Pasquale Anfossi fu compositore fecondissimo, celebrato nel suo tempo al pari dei maestri più famosi. Egli riuscì eccellente nel genere gentile e leggiadro: un brio facile e naturale regnava nei suoi canti, l'armonia era vagamente semplice, trattata con maestria la modulazione, e il suo stile chiarissimo non mancava di espressione e di qualche originalità. Come tutti i compositori italiani, Anfossi dava a' suoi pezzi forme graziosissime, e riusciva incantevole il modo col quale egli riconduceva nelle sue melodie l'idea principale. Ma fu inferiore a Piccinni, a Sacchini ed a Paisiello per l'invenzione, e perciò la sua musica è invecchiata più presto: non vivono lungamente che le creazioni del genio.

Nato a Napoli nel 1736, Anfossi entrò di buon'ora nel Conservatorio di Loreto, ove si diede dapprima allo studio del violino. Da tale cognizione egli trasse in seguito gran partito nelle sue opere, nelle quali, facendo spiccare bril-

lantemente gli accompagnamenti di questo stromento, ed intrecciando idee svariate anche nei secondi violini, sapeva produrre ottimi effetti. Il suo gusto per la composizione lo determinò dopo qualche tempo a mettersi sotto la direzione di Piccinni per apprendere le regole dell' armonia e del contrappunto.

Nel 1770 Anfossi scrisse pel teatro San Benedetto di Venezia il *Cajo Mario* che non ebbe successo (1); l'anno seguente Piccinni, che avea preso interesse per l' allievo, gli procurò commissione di un' opera per il teatro delle Dame in Roma, ma anche questo spartito, *I visionarj*, cadde interamente. Ad onta di ciò Anfossi, colla valida raccomandazione di Piccinni, ottenne di mettere in scena nel 1772 allo stesso teatro una nuova opera che non riuscì meglio delle precedenti; tuttavia con somma costanza ed ardire, ei si cimentò ad un quarto tentativo, e compose nel 1773 *L'incognita perseguitata*. Questa volta il trionfo fu completo: dopo la *Cecchina* di Piccinni, rappresentata nel medesimo teatro quindici anni prima, nessun' altra opera era stata applaudita con tanto entusiasmo. Molte cause avevano contribuito a mettere in voga *L' incognita perseguitata*: fra queste la principale si fu che l'opera di Anfossi comparve sulla scena in un' epoca in cui un partito avverso a Piccinni cercava un rivale da opporgli. Perciò si esagerarono le qualità del talento di Anfossi per diminuire le glorie di Piccinni. Nell'anno successivo fu portata alle stelle un'opera buffa piuttosto mediocre di Anfossi, e si fece cadere quella, di un merito assai superiore, composta da Piccinni per la stessa stagione.

(1) Lo dicono Fétis e Florimo; ma nella *Biografia universale* edita in Venezia dal Missaglia, si legge che *Cajo Mario* fu accolto favorevolmente, e che valse ad Anfossi il titolo di *Maestro del veneto Conservatorio*. Così si spiegherebbe perchè nel suo viaggio a Parigi l'Anfossi abbia aggiunto al suo nome questo titolo.

È penoso il dover notare che Anfossi si prestava di buona voglia a tutti gl'intrighi che si ordivano contro quel maestro, che dopo avergli appreso con amore la sua arte, gli aveva anche facilitato la carriera. Ma egli non trasse molto profitto dalla sua ingratitudine, ed imparò alle sue spese a diffidare dell' umor capriccioso dei romani, perchè dopo gli applausi prodigati nel 1775 alla riproduzione della sua opera *Il geloso in cimento* (eseguita l' autunno precedente al teatro San Samuele di Venezia), l' Anfossi subì una caduta decisiva nell'*Olimpiade* rappresentata nel 1776 (1). Il disgusto provato in questa circostanza lo determinava ad abbandonare Roma, e da allora egli scrisse per le principali città d'Italia fino al 1780, quando si condusse a Parigi intitolandosi maestro del Conservatorio di Venezia.

L' amministrazione dell' Opéra profittò del soggiorno di Anfossi a Parigi per far rappresentare *L' incognita perseguitata*, che era stata messa in parodia da Rochefort sotto il titolo *L'infante de Zamora*. La musica semplice e leggiadra di quest' opera male si prestava all' esecuzione pesante e monotona dei cantori di quel tempo, e perciò non piacque. A quel teatro erano state date precedentemente altre opere dell' Anfossi tradotte in francese: *Le curieux indiscret* nell'agosto, e *La jardinière supposée* nel novembre del 1778, *Le jaloux à l'épreuve* nel 1779, e *Le mariage par supercherie* nel settembre del medesimo anno (2).

Disgustato da un metodo di canto che non consisteva che in urli e sforzi di voci disarmoniche, Anfossi accettò l'invito pervenutogli di recarsi in Londra a dirigere la mu-

(1) *L'Olimpiade* veniva rappresentata in Venezia nel carnevale 1774-75 al teatro San Benedetto. A Roma fu solo riprodotta.

(2) *Il curioso indiscreto* fu eseguito nell' autunno 1777 al teatro San Samuele di Venezia, *La finta giardiniera* a Roma nel 1774; non mi fu dato di rilevare ove andò in scena la prima volta *Il matrimonio per inganno*.

sica del teatro Italiano, e vi rimase fino al 1783. Passò poi in Germania, ove lo si desiderava; vi scrisse *Il cavalier per amore* per le scene di Berlino, e riprodusse a Praga la sua opera *Il trionfo d'Arianna*, già rappresentata a Venezia nella primavera del 1781.

Al suo ritorno in patria Anfossi compose per Firenze *Chi cerca trova* (1784), e continuò a dare spartiti su molti teatri d'Italia fino al 1787, epoca nella quale si stabilì in Roma. Quivi il felicissimo esito delle sue opere lo compensò dei dispiaceri sofferti altra volta in quella città. Infine, stanco della carriera teatrale, sollecitò un posto di maestro di cappella in una delle chiese di Roma, e lo ebbe nel luglio del 1792 in San Giovanni Laterano. Rimase in quest'uffizio fino alla sua morte avvenuta verso la fine del febbraio 1797.

Anfossi, oltre le citate, ha scritto moltissime opere, fra le quali le più conosciute sono: *Il finto medico*, Napoli, teatro Nuovo, inverno 1764 (forse la prima opera musicata dall'Anfossi); *Fiammetta generosa* (il primo atto è posto in musica da Piccinni, il secondo ed il terzo dall'Anfossi), Napoli, teatro dei Fiorentini, 1766; *I matrimonj per dispetto*, Napoli, teatro Nuovo, carnevale 1767; Cantata per il giorno natalizio della regina, Napoli, teatro San Carlo, 13 agosto 1771; *L'amante confuso*, Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1772; *La clemenza di Tito*, teatro San Carlo di Napoli nel 1772; *Il barone di Rocca*, Roma, 1772 e Dresda 1774; *Antigono*, Venezia, teatro San Benedetto, 1773 (questo spartito è uno dei migliori dell'Anfossi); *Demofoonte*, Roma, 1773; *Lucio Silla*, Venezia, 1774; *Didone*, Venezia, teatro San Moisè in primavera del 1775 e Napoli, San Carlo nel 1788; *La contadina incivilita*, 1775 (riprodotta anche col titolo di *La contadina in corte*); *L'avaro*, 1775 (buonissima composizione); *Isabella e Rodrigo o La costanza in amore*, 1776; *La pescatrice fedele*, 1776;

Lo sposo disperato, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1777; *Il principe di Lago Nero*, Milano, 1777 (ma forse prima altrove); *Lo zotico incivilito*, Palermo, teatro Santa Cecilia, 1778 (e forse prima altrove); *La forza delle donne*, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1778, e al teatro alla Scala in Milano nella primavera del 1780; *Cleopatra*, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1779; *I viaggiatori felici*, Venezia, teatro San Samuele, autunno 1780; *Lo sposo di tre e marito di nessuna* (musica di Pasquale Anfossi, Pietro Guglielmi e Giuseppe Giordano), Napoli, teatro del Fondo, 1781; *I vecchi burlati*, Londra, 1781; *Gli amanti canuti*, Venezia, teatro San Samuele, autunno 1781 (quest'opera ottenne gran successo); *L'imbroglio delle spose*, Venezia, teatro San Moisè, 1781; *Armida*, 1782; *Il trionfo di Arianna*, Praga, 1784; *La vedova scaltra*, Castelnuovo, 1785; *Le gelosie fortunate*, Venezia, teatro San Samuele, 1786; *La pazzia dei gelosi*, Fabriano e Roma, 1787; *Creso*, Roma, 1787; *La villanella di spirito*, Roma, 1787; *L'orfanella americana*, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1787; *La maga Circe*, Roma, 1788; *Artaserse*, Roma, 1788; *I matrimonj per fanatismo*, Napoli, teatro del Fondo, 1781; *La gazzetta ossia Il baggiano deluso*, Roma, 1789; *Zenobia in Palmira*, Venezia, teatro San Benedetto, carnevale 1789-90, Firenze, 1790, e Venezia al teatro della Fenice nel 1799, coll'aggiunta dei cori; *Issifile*, 1791; *L'americano in Olanda; Nitteti; Matilde ritrovata; Gli artigiani; Demetrio*?; *Il figliuol prodigo*, cantata; *Assalonne*, oratorio; *La fiera dell'ascensione*?, oratorio; *Sant' Elena al Calvario*, oratorio. *La vedova bizzarra* rappresentata al teatro dei Fiorentini a Napoli nel 1788 non è che la riproduzione con altro titolo dell'opera *Il geloso in cimento* scritta pel teatro San Samuele di Venezia.

L'Archivio del Real Collegio di Napoli possiede alcune Arie e Duetti dell'Anfossi con violini e basso, e con istro-

menti; tre Sinfonie a grande orchestra ed una *Messa* in *si* terza minore a quattro voci col solo organo. Fétis ricorda anche varie composizioni sacre dell'Anfossi.

Luigi Boccherini

Luigi Boccherini, il più grande compositore italiano di musica stromentale del secolo XVIII, nacque a Lucca il 19 febbraio 1743 (1), terzo figlio di Leopoldo e Maria Santa Prosperi. Ebbe le prime lezioni di musica nella scuola dell'abate Domenico Vannucci, maestro di musica e di canto fermo nel Seminario Arcivescovile di Lucca, e si applicò con tanto ardore allo studio del violoncello, che in breve vi fece rapidi progressi. Se poi nelle sue composizioni egli, non curando di farsi popolare, diede grande importanza e scrisse molte difficoltà per il violoncello, lo si deve attribuire alla sua passione per questo stromento e all'abilità ch'ei vi aveva acquistata. Il padre di Boccherini, suonatore di contrabasso addetto alla Metropolitana, presagendo che le felici disposizioni del figlio per l'arte lo renderebbero un giorno celebre, credè bene d'inviarlo (verso il 1757) a Roma, sede allora di rinomati maestri, perchè vi apprendesse la composizione e vi perfezionasse il suo talento nel violoncello. Si ignora chi abbia avuto a maestri in Roma, ma è certo che Boccherini com-

(1) E non il 14 gennaio del 1740 come dice il Fétis. Il prof. Domenico Bertini nell'*Illustrazione* che precede lo *Stabat* del Boccherini, edito a Firenze dal Guidi, riporta la fede di nascita dell'autore.

pletò la sua educazione musicale intervenendo assiduo uditore nella cappella Sestina, ove si eseguiva quella musica del vecchio stile e quelle deliziose creazioni di Palestrina, che così bene armonizzavano col suo modo di sentire. Egli spesso, anche in tarda età, parlava con entusiasmo del piacere che aveva provato nell' udire l' esecuzione perfetta di una tale musica, e diffatti grande deve essere stata la impressione ch'ei ne ricevette perchè, se bene si osservano le sue opere, vi si scorge la deliziosa semplicità e quel certo non so chè di indeterminato che tanto piacciono nelle composizioni di Palestrina.

Compiti i suoi studî, Boccherini si recò a Vienna, ove era stato invitato per ben due volte, e presso le varie corti elettorali dell'impero, facendosi ammirare dovunque per la sua maestria nel suonare il violoncello. In quei paesi conobbe Haydn, col quale mantenne sempre relazione di stima e di affetto. A Roma, a Lucca e nelle corti della Germania egli si era già fatto conoscere vantaggiosamente come compositore di musica istromentale, ma ove si rivelò vero genio, si fu nelle 6 Sinfonie ossia Quartetti per due violini, alto e violoncello obbligati, composte in età di 18 anni nel 1761. In quell'anno stesso ei presentò un'istanza all' Eccell. Consiglio di Lucca domandando l' impiego di primo violoncellista alla cappella della Serenissima Repubblica, e l'ottenne solo nel 1764, ma lo stipendio ne era tanto meschino, ch'ei si trovò costretto a cercare altri mezzi per campare la vita.

Nel 1765 egli compose un' azione drammatica (forse la *Clementina*) e due oratorî, *Giuseppe riconosciuto* e *Gioas re di Giuda*, eseguiti in Lucca alla Congregazione di Santa Maria Corteorlandini.

Verso quel tempo Boccherini si legò in amicizia con Filippo Manfredi, valente violinista lucchese allievo di Nardini, e con lui intraprese nel 1767 un viaggio artistico nel-

l'Italia settentrionale, destando entusiasmo dappertutto. Di ritorno a Lucca, i due artisti risolvettero di percorrere il mezzodì della Francia, ed anche quivi raccolsero nuovi allori. Preceduti da bella fama, nella prima metà del 1768 arrivarono a Parigi, ove furono presentati dall' editore La Chevardière al barone di Bagge, presso il quale trovarono il fiore degli artisti francesi di quell'epoca. Nel primo saggio del loro talento dato in casa Bagge ottennero grande successo, dovuto in gran parte più che all' esecuzione, all'incanto delle composizioni di Boccherini. Si produssero in seguito al *Concerto Spirituale*, vero tempio sacro all' arte, e vi suscitarono un tale entusiasmo, che la severa assemblea li ricolmò di applausi. All'indomani l'editore Vernier venne a cercare Boccherini, e dopo mille offerte di servigi, gli domandò il favore di pubblicare le di lui opere. Boccherini colse con piacere l'occasione di farsi conoscere nel mondo musicale, e accondiscese volentieri ai desiderî del Vernier. Dedicò la sua prima opera (i sei Quartetti composti a Lucca nel 1761) al suo editore, e la seconda (sei Terzetti) al La Chevardière, compiendo così verso di lui un debito di riconoscenza. Queste opere ebbero somma voga presso i numerosi amatori di musica da camera, i quali ben presto richiesero con premura nuovi componimenti, tanto rimanevano innamorati delle ispirazioni originali del genio di Boccherini: egli appagò le loro brame colla fecondità della sua mente, e diede alle stampe molti lavori, fra i quali le sei Sonate per clavicembalo e violino dedicate a madame Brillon de Jouy.

Frattanto l'ambasciatore di Spagna a Parigi cercava di persuadere i due giovani musicisti di portarsi a Madrid, assicurandoli di benevola accoglienza da parte del principe delle Asturie, grande amatore di musica. Lusingati dalle sue promesse, Boccherini e Manfredi lasciarono Parigi verso la fine del 1768. Manfredi non si condusse in Spagna che

allo scopo di ammassare ricchezze e nulla trascurò per raggiungere il suo intento: Boccherini invece, occupato dal solo amore dell'arte e dotato di quella spensieratezza caratteristica degli uomini di genio, non concentrava i suoi pensieri che nell'idea della gloria.

Presentato alla corte, Boccherini compose un Concerto a più stromenti che dedicò al primogenito del re, che fu poi Carlo IV. Il lavoro non deve aver prodotto buona impressione, perchè nè il re, nè l'erede della corona pensarono di fermare presso di loro l'autore come addetto al servizio di corte. Tale ingiustizia fu riparata da Don Luigi, fratello di Carlo III, che gli diede il titolo di *Virtuoso e compositore al servizio di S. A. R. Don Luigi Infante di Spagna*, e Boccherini gli mostrò la sua gratitudine dedicandogli nel medesimo anno (1769) sei Quartetti per istromenti ad arco (op. 8). In questa occasione anche Manfredi ebbe la nomina di *Primo violinista della musica da camera del Principe.*

La protezione dell'Infante giovò all'arte perchè, avendo riunito un violoncellista e scrittore di primo ordine al suo quartetto, formato dalla famiglia Font, fece nascere nel Boccherini l'idea del Quintetto, nuova forma di composizione che egli mise ad effetto scrivendone sei per due violini, viola e due violoncelli (op. 12). « Questa composizione, « dice Picquot nel 1852, è così piena di bellezza, che dopo « 82 anni conserva sempre tutta la sua freschezza e il suo « splendore. Vi regna un calore, un' ispirazione, un entu« siasmo, un'originalità di forma e di melodia che sfidano « il tempo e la moda; c'è il buono in tutta la sua esten« sione, il bello che commuove, che vivifica, che trasporta. « Nulla può dare un'idea di simile composizione, di tale « creazione che resterà nella storia dell'arte come una con« quista del genio. »

La freddezza colla quale fu accolto Boccherini alla corte derivava perchè il principe ereditario aveva al suo stipendio

ed accordava tutto il suo favore a certo Brunetti Gaetano, violinista abile, ma fino allora compositore mediocre. Egli in seguito fece tesoro dei consigli di Boccherini, e prese a modello le di lui composizioni. Tuttavia la gelosia ed il timore di vedersi supplantare nella sua posizione da un uomo la di cui superiorità era incontestabile, fece sì che il Brunetti tentò ogni mezzo per nuocere al Boccherini. Questi aveva su di lui il vantaggio del genio, ma l' altro prendeva le sue rivincite nell' intrigo. Un aneddoto riportato dal violinista Alessandro Boucher (*Revue de Paris*, maggio 1845, pag. 10), prova fino a qual punto giungevano le cattive prevenzioni che il Brunetti aveva fatto nascere nell'animo del principe contro il Boccherini.

Don Luigi condusse un giorno il suo maestro favorito presso il nipote, allora principe delle Asturie, per fargli sentire alcuni nuovi Quartetti. La musica fu messa a posto, e il principe cominciò, come sempre soleva, la parte del primo violino. Boccherini aveva affidato a questo stromento un passo che preso isolatamente sembrava lungo e monotono: esso consisteva nelle note *do - si - do - si* che si ripetevano rapidamente per molte battute. Il principe lo attaccò con precisione, ma, annoiato della sua parte e non badando alle altre, si diede ben presto a sgignazzare e finalmente posò il violino dichiarando che quella musica era detestabile. Boccherini si difese con dolcezza e con modestia, dicendo: « Voglia Vostra Altezza accordare un po' d' attenzione alla parte che eseguiscono il secondo violino e la viola, e così pure al pizzicato che il violoncello fa sentire nel medesimo tempo. Il passo la di cui monotonia le dispiace, varia di carattere quando si ponga attenzione al discorso degli stromenti. » « Curiosa e bella conversazione davvero! » replicò allora aspramente il principe, « *do - si - do - si* per mezz' ora è una vera bestialità: è un'asinaggine da scolaretto. » « Per dare un tale giu-

« dizio, » rispose allora l'artista offeso nel suo amor proprio, « bisognerebbe almeno essere musicisti. » « Insolente! » urlò Carlo, e balzando su di lui lo afferrò per gli abiti e, dotato come era di forza erculea, lo passò per una finestra, tenendolo sospeso nel vuoto. Forse lo avrebbe precipitato abbasso, se non fosse stato richiamato in sè da un grido della principessa delle Asturie; l'irascibile Borbone gettò allora con tutta violenza l'artista all'estremità dell'appartamento. Questi tutto confuso ed avvilito cercò rifugio in una stanza vicina contro la collera del principe, che da quel giorno volle bandito dalla corte e il Boccherini e la sua musica. Un tale atto di brutalità non può sorprendere in un principe che inseguiva un ministro di suo padre colla spada alla mano, che ne schiaffeggiava e ne bastonava due altri perchè non volevano piegarsi a' suoi voleri: in un principe finalmente cui piaceva misurarsi con dei palafrenieri e facchini.

Discacciato in tal modo dalla corte, Boccherini visse in una modesta agiatezza fino alla morte del suo protettore, l'infante Don Luigi (7 agosto 1785), ma da allora egli conobbe gli affanni di una posizione incerta. Cercò fuori di Spagna un più giusto apprezzatore del suo genio, e per mezzo dell'ambasciatore di Prussia ottenne nel 1787 di dedicare al re Federico Guglielmo II, appassionato dilettante di violoncello e protettore degli artisti, una delle sue opere. N'ebbe in ricompensa una lettera gentile, il diploma di compositore di camera del re ed una ricca tabacchiera piena di ducati d'oro. Da quel momento Boccherini non scrisse più che per il re di Prussia, come lo prova il suo catalogo tematico autografo, che a questa data dice: « Tutte le seguenti opere sono state scritte espressamente « per S. M. il Re di Prussia. » Obbligato a rinunziare al violoncello in seguito ad un getto di sangue, egli inviava le sue composizioni al monarca prussiano senza aver mai la

consolazione di eseguirle. Però questa sua condizione si fece meno infelice quando ei conobbe il marchese di Benavente, in casa del quale potè gustare due volte per settimana il piacere d'intendere le dolci ispirazioni della sua musa.

Ma nuove sventure sopravvennero a colpire il Boccherini nei suoi affetti più cari. Ei perdette il suo unico amico Manfredi, gli morirono uno dopo l'altro due figli che avevano già passata l'adolescenza, ed ebbe poco appresso il dolore di vedersi spirare d'accanto la sua seconda moglie colpita da apoplessia fulminante. Nè con ciò rimase placato il suo avverso destino, chè la morte di Federico Guglielmo nel 1797 venne a recargli un nuovo colpo, togliendogli la maggior parte delle sue modeste risorse.

Frattanto Luciano Bonaparte fu inviato ambasciatore della Repubblica Francese a Madrid. Uomo di un'alta intelligenza, preclaro amatore delle arti, egli ricompensò con magnificenza l'omaggio di sei Quintetti per istromenti ad arco e piano, dedicati alla nazione francese, e di dodici Quintetti per due violini, due viole e violoncello che il Boccherini dedicava al suo nuovo protettore. Le sale e la tavola dell'ambasciatore furono messe a disposizione del celebre artista; ma la cattiva fortuna venne ancora a visitarlo, perchè Luciano Bonaparte fu ben presto richiamato a Parigi, e Boccherini rimase nuovamente senza risorse, quando la sua malferma salute e l'età lo rendevano più bisognoso d'aiuto. Non gli rimase che la protezione del marchese di Benavente, il quale, amatore appassionato della chitarra, gli chiese alcune composizioni con una parte obbligata per questo stromento. Boccherini gli ridusse come egli desiderava alcuni de' suoi vecchi lavori, e ne ebbe cento franchi di gratificazione per ogni Quartetto; tuttavia ciò non poteva bastare al mantenimento della sua famiglia. Progettò allora di passare in Francia, ove la sua musica

godeva la simpatia di tutti gli amatori di gusto, ma gli mancavano i mezzi per intraprendere così lungo viaggio.

Madama Gail, musicista eletta che pregiava in sommo grado la musica del Boccherini, venne in allora (1803) a Madrid, e vi conobbe il maestro. In quel tempo egli non aveva che una sola camera per sè e per la sua famiglia, e quando i fanciulli lo disturbavano, doveva ritirarsi, per lavorare tranquillo, in un palco che aveva immaginato di far costruire sotto il soffitto, e dove saliva col mezzo di una scala a mano. Una piccola tavola, una sedia ed un vecchio violoncello dal quale pendeva la sola quarta corda formavano la mobiglia di quello stambuio. Nondimeno l'abituale sua allegria non aveva abbandonato il Boccherini. L'arte, che amava con passione, lo rendeva felice: egli componeva per sè stesso, e dimenticava tutti i suoi affanni appena poteva abbandonarsi in libertà alle sue ispirazioni. Di una dolcezza inalterabile, egli non s' irritava mai colla sua cattiva fortuna. La sua probità era tale ch'ei, nel tristissimo stato in cui si trovava, rifiutò cento luigi che madama Gail era incaricata di offrirgli per il suo *Stabat*, perchè lo aveva promesso all' editore Siéber, che glielo pagava 60 piastre (circa franchi 280).

La Gail circondò della più tenera devozione l' infelice vecchio. Ella raccolse per lui ricche offerte nell' alta società e fra i francesi residenti in Madrid, mise in ordine i suoi affari, e lo presentò a ricche famiglie ed a personaggi influenti. Ella era sempre con lui, lo consolava colla sua gaiezza, e gli faceva sentire sul pianoforte musica francese che Boccherini non conosceva. Egli applaudiva ed ella si rallegrava di veder apparire su quella fronte leale l' estro dei giovani anni.

Allora Boccherini ebbe i mezzi di compiere il viaggio progettato, ma dovette smetterne l'idea perchè ridotto ormai in tale stato di salute da far temere per i suoi giorni.

Non soffrì privazioni fino a che la signora Gail fu a Madrid, ma rimasto privo del suo angelo tutelare, ricadde nella miseria per spirare in mezzo ai pochi superstiti della famiglia, il 28 maggio 1805, in età di 62 anni. Boccherini fu accompagnato all'ultima dimora da un ristretto numero di amici devoti che lo amavano perchè lo sapevano buono, ma che ignoravano qual genio perdesse l'arte musicale.

Non saprei parlare della musica di Boccherini meglio che riportando quanto ne dice il Fétis: « Giammai com-
« positore ebbe più del Boccherini il merito dell' origina-
« lità: le sue idee sono tutte individuali, e le sue opere
« sono così spiccate sotto questo rapporto, che si sarebbe
« tentati di credere ch' egli non conoscesse altra musica
« fuori della sua. La condotta, il piano delle sue compo-
« sizioni, il loro sistema di modulazione son cosa tutta sua,
« come appartengono a lui le idee melodiche. Ammirabile
« per la maniera colla quale egli sa tener sospeso l' inte-
« resse con episodî inattesi, è sempre con frasi del ca-
« rattere più semplice ch' ei produce il più vivo effetto.
« Si ha spesso rimproverato al Boccherini di mancare di
« forza e di energia; ciò che ha fatto dire al violinista
« Puppo che questo compositore era *la moglie di Haydn*,
« però molti dei suoi Quintetti sono improntati di un ca-
« rattere di passione veemente. La sua armonia, qualche
« volta scorretta, è feconda in effetti vivissimi e inaspet-
« tati. Egli fa spesso uso dell'unisono, ciò che riduce tal
« fiata il suo quintetto ad un semplice duo; ma in tal caso
« egli trae partito dalla differenza dei timbri con una
« maestria meravigliosa, e quello che sarebbe un difetto
« in altro maestro, diviene con lui sorgente di bellezze che
« egli solo sapeva creare. I suoi Adagio ed i suoi Minuetti
« sono quasi tutti deliziosi, i soli finali hanno invecchiato......
« Baillot, interprete ammirabile delle opere di tutti i grandi
« maestri, aveva saputo conservare a quelle di Boccherini

« tutto l'incanto della giovinezza. Dopo di lui, questa mu-
« sica stupenda è stata trascurata dai giovani artisti. Ben
« presto essa sarà caduta in un profondo oblìo, perchè il
« numero degli amatori intelligenti diminuisce ogni giorno.
« Io faccio quanto è in mio potere per eternarne il ricordo
« facendola eseguire dagli allievi del Conservatorio di
« Bruxelles, ma fra poco io non sarò più: Dio solo può
« sapere quello che succederà quando io avrò chiuso gli
« occhi. »

Boccherini, dotato di un genio altrettanto fecondo quanto originale, ha lasciato 366 composizioni istromentali, le di cui forme primitive possono essere classificate in questo modo: 12 Sonate (per piano e violino; e per violino e basso); 6 Duetti (per due violini); 54 Terzetti (42 per due violini e violoncello; e 12 per violino, viola e violoncello); 91 Quartetti (per due violini, viola e violoncello); 155 Quintetti (18 per flauto od oboe, due violini, viola e violoncello; 12 per piano, due violini, viola e violoncello; 113 per due violini, viola e due violoncelli; 12 per due violini, due viole e violoncello); 16 Sestetti (per diversi stromenti); 2 Ottetti (idem); 20 Sinfonie; 8 Sinfonie concertanti; 1 Concerto di violoncello; 1 Minuetto a grande orchestra.

Alcune di queste opere rimasero inedite, le altre furono pubblicate a Parigi presso varî editori (1), ed alcune ristampate in Amsterdam. Moltissime furono ridotte per diversi stromenti, e qualche composizione apocrifa comparve col nome di Boccherini per speculazione di editori disonesti.

Boccherini ha composto negli ultimi anni di sua vita (1800) un capolavoro di musica vocale, lo *Stabat* (2) a 3 voci

(1) Picquot assicura che in Francia gli editori hanno venduto per circa due milioni di musica composta da Boccherini. Ed egli morì in tanta miseria!

(2) La prima edizione dello *Stabat* di Boccherini comparve nel 1801 col frontispizio: *Stabat Mater* a tre voci con il semplice accompagnamento di

con due violini, viola, violoncello e basso, op. 61. In questa composizione non si trova nè accento drammatico, nè alito secolare, ma uno stile puro, un abbandono, un calore, un sentimento religioso che strazia l'anima e che costringe a dividere il pianto colla vergine. Tutto suona dolore profondo, affettuosa preghiera. « Ma un non so che di cele-
« stiale traspira nelle ultime parole *Paradisi Gloria*, dove
« l'animo contristato è scosso ad un tratto e sollevato con
« un quasi sovrumano concetto alle dolcezze dell' em-
« pireo (1). »

Alle opere sopra notate devesi aggiungere: Un' azione drammatica per la festa dei Comizî (1765); *Giuseppe riconosciuto* e *Gioas re di Giuda* (oratorî); *Messa* a 4 voci con istromenti; Cantata per la festa di Natale a 4 voci con cori e con istromenti; Cantici sacri a 4 voci ed orchestra.

Giovanni Paisiello

Giovanni Paisiello, compositore fecondissimo, insigne per grazia e freschezza di melodia, fu luminoso precursore di Rossini, che solo ne eclissò la fama senza spegnerla. Nacque a Taranto il dì 9 maggio 1741 da Francesco ed Anna Fagiali. Suo padre, abile veterinario (2), il di cui merito fu apprezzato da Carlo III di

due violini, viola, violoncello e basso, composto e dedicato al sig. Vincenzo Salucci da Luigi Boccherini, in Madrid 1800, op. 61. La presente opera si è totalmente incisa da me Giuseppe Amiconi in Napoli 1801.

(1) Parole del marchese Antonio Mazzarosa, che benemeritò dell'arte musicale per aver fatto conoscere in Italia quest'opera sublime.

(2) O maniscalco? come dice il Florimo.

Spagna re delle Due Sicilie durante la guerra di Napoli, voleva avviarlo alla professione dell'avvocato, e a tale scopo fino dall'età di 5 anni lo collocò nel collegio dei Gesuiti in Taranto. Quivi si sviluppava la naturale inclinazione del fanciullo per la musica. La sua bella voce di contralto e la esattezza nell' intonazione vennero notate da Girolamo Carducci, nobile tarantino e buon dilettante di musica; egli fece dare al Paisiello lezioni sugli elementi musicali dal sacerdote Carlo Resta e suggerì poi a' suoi genitori di collocarlo in qualche Conservatorio. Essi, visti i rapidi progressi del figlio nell'apprendere le discipline musicali, nel giugno 1754 lo fecero ammettere, malgrado il dolore di doverlo allontanare da loro, nel Conservatorio di Sant' Onofrio in Napoli.

Questo istituto era allora diretto dal Durante, il quale sebbene in tarda età, volle essere maestro del Paisiello avendone scôrto le felicissime disposizioni per l'arte. Dopo la morte di Durante (agosto 1755), Paisiello diretto da Carlo Cotumacci e da Girolamo Abos proseguì gli studî di contrappunto e di composizione, e dopo cinque anni si meritò il posto di primo maestrino fra gli alunni.

Pur conformandosi alle regole severe del Conservatorio, egli dedicava i suoi momenti di libertà a comporre Messe, Salmi e Mottetti e finalmente un intermezzo buffo (*La pupilla* ?) che eseguito nel 1763 da'suoi compagni, gli valse molto plauso per la spontaneità del pensiero e per la bella condotta del lavoro. Uscito dal Conservatorio quell' anno stesso, la città di Bologna lo invitò immantinenti a scrivere pel teatro Marsigli, ed egli vi fece rappresentare con brillante successo *La pupilla* (forse riprodotta) ed *Il mondo alla rovescia*, composizioni che diffusero la sua fama per tutta Italia. Di là Paisiello passò successivamente a Modena, a Parma ed a Venezia (1765), e vi diede alle scene varie opere buffe, ognuna delle quali fu un nuovo trionfo

per lui. Volle poi ritornare a Napoli per disputarvi la voga al Piccinni; vi scrisse tre opere, una delle quali *(L' idolo cinese)* per il piccolo teatro della Corte, e tutte furono assai applaudite. Paisiello non ebbe allora più da chiedere alcun favore alla fortuna; tutte le sue composizioni ottenevano un esito felicissimo, ed egli con rara fecondità fece rappresentare *Lucio Papirio*, *Il furbo malaccorto*, *Olimpia*, *L'arabo cortese*, *Il tamburo notturno*, *Il mondo della luna* ed altri numerosi spartiti.

Il solo Paisiello regnava in quell'epoca sulle scene d'Italia perchè Guglielmi ormai era vecchio, Cimarosa ancor giovane e Piccinni avea preso dimora in Francia. Verso il 1772 egli sposò Cecilia Pollini, donna amorosissima che gli rese felice la vita. In quel tempo scrisse la sua prima *Messa da requiem* con cori ed orchestra pei funerali dell' Infante Don Gennaro di Borbone e mise in scena diverse opere a Venezia, fra le quali *La Frascatana*, che è forse la più ricca in melodia di tutte le sue composizioni. Essa fu rappresentata su tutti i teatri d'Europa. A Milano diede l'*Andromeda* e compose inoltre dodici Quartetti per clavicembalo, due violini e viola dedicati all'arciduchessa Beatrice che governava la città. Tanti lavori comparsi rapidamente aumentarono la riputazione di Paisiello e fecero risuonare celebre il suo nome in Europa.

Le corti di Vienna, di Londra e di Russia invitarono quasi nello stesso tempo Paisiello, e gli proposero splendidissimo trattamento: egli accettò le offerte dell'imperatrice Caterina, e partì da Napoli per Pietroburgo il 2 luglio 1776. Paisiello rimase otto anni in quel paese, ove aveva uno stipendio annuo di 4000 rubli come compositore, dava lezioni di musica alla granduchessa Maria Federowna e godeva di una bella casa di campagna che poteva abitare per cinque o sei mesi dell'anno. In Russia egli compose pel teatro moltissime opere, fra queste il famoso *Barbiere di Siviglia*, e

ne riprodusse qualcuna di quelle che avevano avuto maggior voga in Italia: tutte furono degnamente apprezzate ed applaudite. Scrisse inoltre per il principe Potemkin una Cantata, per il conte Orloff un intermezzo, e per la granduchessa un corso di partimenti e due volumi di Capricci e Sonate per pianoforte; queste ultime composizioni nel loro genere sono annoverate fra le più belle dell'autore e gli apportarono una pensione di 900 rubli.

Caterina non lasciava passare occasione per gratificare con ricchi doni il maestro che era tanto prodigo del suo genio. Una sera d'inverno ella lo ricevette nel suo appartamento e lo invitò a sedere al cembalo. Paisiello aveva freddo e si stropicciava le mani intirizzite che non potevano scorrere sulla tastiera. Vedendo questo l'imperatrice si levò d'addosso la ricca pelliccia d'ermellino adorna di sei bottoni di grossi brillanti e la mise di sua mano sulle spalle dell'artista pregandolo di tenerla per garantirsi contro il clima glaciale del paese.

Benchè colmato d'onori e di ricompense da Caterina, Paisiello sentiva il bisogno di respirare la sua aria nativa, e scorso il tempo stabilito per la sua dimora in Russia, egli (1784) si mise in viaggio verso la patria. Passando per Varsavia, pose in musica pel re Poniatowski l'oratorio della *Passione*, poesia del Metastasio, e vi colse nuovi allori. A Vienna scrisse per l'imperatore Giuseppe II l'opera semiseria *Il re Teodoro in Venezia*, dramma dell'abate Casti. Questo lavoro è ricco di peregrine bellezze e divenne popolare per un settimino di deliziosa composizione e di un genere affatto nuovo: esso è un modello di soavità, di eleganza e di brio comico. *Il re Teodoro* comparve sulle principali scene di Europa. Tradotto in francese da Dubuisson fu rappresentato per tre mesi al teatro di Versailles: la regina ne andava pazza. Tuttavia quest'opera eccellente ebbe accoglienza fredda all'Accademia di musica di Parigi.

Paisiello a Vienna dedicò all' imperatore dodici Sinfonie concertanti e ne aveva in ricompensa una tabacchiera d'oro col ritratto di Giuseppe II contornato di brillanti. A Roma diede nel 1785 *L'amore ingegnoso*, ma il pubblico non gli fece buon viso. È anche da notare che in Italia fu allora gustato mediocremente il suo *Barbiere di Siviglia;* chi avrebbe detto che più tardi una reazione favorevole a Paisiello arriverebbe fino a contrapporre il suo *Barbiere* a quello di Rossini?

Arrivato a Napoli Paisiello ricevette da Ferdinando IV la nomina a maestro di cappella e di camera della corte coll'onorario di 1200 ducati annui. Poco appresso ei rifiutò le offerte del re Federico Guglielmo II che desiderava averlo a Berlino, nè accettò nuove proposte dall' imperatrice di Russia. Egli servì la Real cappella di Napoli per il corso di tredici anni durante i quali scrisse molte opere per il teatro, contrassegnando quest' epoca della sua vita con un gran numero di capolavori. Fra questi l' *Olimpiade* nel 1786, di cui il celebre duetto è un modello di tenerezza, e *Pirro* nel 1787, opera di stile elevato e nobilissimo nella quale fece udire per la prima volta nel genere serio un'introduzione ed un finale concertato. Vi immaginò anche un'aria per tenore che, interrotta da una marcia guerriera, si adattava a quel movimento senza alterare la cantilena e continuando distintamente la declamazione. Ottenne così un effetto bellissimo ed anche di molta novità per aver introdotto con maestria la banda militare sulla scena. Spartiti serî applauditissimi furono: *Elfrida* (1787), *Fedra* (1788), *Catone in Utica* (1789), *I giuochi d'Agrigento* (messo in scena per la solenne apertura del teatro La Fenice di Venezia nel 1792), *Didone* (1794), *Andromaca* (1797); nel genere buffo riuscirono completamente: *Le gare generose* (1786), *L'amore contrastato o La molinara* (1788), *Gli zingari in fiera* (1789), *Le vane gelosie* (1790), e *La modista*

raggiratrice (1792); e nel semiserio ebbe uno strepitoso successo quel gioiello di semplicità, di espressione e di spontaneità che è *Nina pazza per amore*, composta per ordine del re e rappresentata nel piccolo teatro di Corte a Belvedere presso Napoli nel 1789. Questa sublime composizione, la più dotta, la più variata e la più compiuta di tutte le opere di Paisiello apre il periodo idillico della musica italiana. Essa sarà sempre ammirata per le melodie passionate e melanconiche, piene di soavità, di grazia e di naturalezza, per la grande purezza dell'armonia e per l'eleganza degli accompagnamenti. Si racconta che Paisiello interrogato un giorno dal principe di Salerno, secondo figlio di Ferdinando IV, quale delle sue opere egli stimasse di più, abbia risposto: *Altezza reale, io non saprei dirvi se* Il Barbiere di Siviglia, Il re Teodoro *oppure* La Nina, e che nel nominare quest'opera una lagrima gli apparisse sugli occhi. Il principe accorgendosi della commozione del maestro, avrebbe replicato: *Ah! mi avveggo che* La Nina *è il vostro capolavoro.*

Invitato più volte di recarsi a Londra, Paisiello non accettò mai le offerte lusinghiere che gli venivano fatte, ma vi mandò, con qualche aggiunta, una sua opera, *La locanda*, già messa in scena a Napoli sotto il titolo: *Il fanatico in berlina*. Circa quel tempo compose anche il grande *Te Deum* pel ritorno del re e della regina di Napoli dalla Germania.

All'invasione delle armi francesi nel 1797, il generale Bonaparte mise a concorso una Sinfonia pei funerali di Hoche, e il lavoro di Paisiello fu preferito a quello di Cherubini e generosamente pagato. Due anni dopo scoppiò a Napoli la rivoluzione e la corte si ritirò a Palermo; alla proclamazione della Repubblica Partenopea, Paisiello venne nominato direttore di musica della Nazione. Ma lo stesso anno i Borboni riacquistarono il trono, e allora gli si ascrisse a delitto l'aver accettato impiego dal governo

rivoluzionario, e gli venne tolto ogni stipendio. La disgrazia durò due anni, scorsi i quali il re si lasciò finalmente piegare dalle reiterate proteste di devozione del compositore e gli restituì le cariche, gli stipendî e il suo favore.

Paisiello aveva più volte ricusato di recarsi a Parigi; ma appena fu conchiusa la pace col re di Napoli, il primo console Bonaparte, che aveva concepito una forte avversione per Cherubini, lo domandò formalmente al re Ferdinando. Paisiello non potè dispensarsi dall'obbedire agli ordini del suo sovrano: partì da Napoli senza stabilire alcuna condizione, e giunse a Parigi nel settembre del 1802. Vi trovò un appartamento riccamente ammobigliato alle Tuileries, pranzo tutti i giorni per dodici persone, una carrozza di corte per suo uso, dodicimila franchi di assegno annuo e di più diciottomila franchi per risarcimento delle spese di viaggio e di soggiorno. Questo fu il magnifico trattamento col quale Bonaparte volle onorare in Francia il grande maestro.

Furono offerti a Paisiello varî impieghi, quali la direzione dell'Opéra e del Conservatorio: egli accettò solo le funzioni di maestro di cappella delle Tuileries, e siccome vi mancava affatto la musica compose tosto sedici *Uffizî* sacri completi. Un giorno Bonaparte si lagnava degli artisti della sua cappella, ma Paisiello coraggiosamente gli fece osservare che male si può esser obbediti da persone che non sono convenientemente pagate, e il primo console provvide subito ad una migliore posizione pei suoi musicisti. All'incoronazione di Napoleone si eseguì una gran *Messa* di Paisiello a due cori e due orchestre. L'imperatore aveva la massima stima pel suo maestro di cappella, e gliela dimostrava con lodi continue; però doveva riuscire cosa poco gradita a Paisiello sentirsi spesso ripetere da lui: *La vostra musica, caro maestro, è tutta ammirabile, ma* Le cantatrici villane (opera di Valentino Fioravanti) *sono la vostra più bella*

composizione. Paisiello si aveva fatto una regola di non contraddire mai l'imperatore nelle sue opinioni, e perciò ascoltava con un sorriso sulle labbra, ma di poco buon grado gli elogi ch'ei tributava senza saperlo alla musica di un altro autore.

Tanti favori accordati ad uno straniero offesero i compositori francesi, i quali cercarono di denigrare quanto potevano la musica italiana. Così quando Paisiello mise in scena all'Opéra la sua *Proserpine,* poesia di Quinault, ridotta in tre atti da Guillard, lo spartito non ottenne successo. Di ciò fu fors'anche causa la monotonia del dramma; però parecchi brani di quest' opera sono capolavori. Per esempio la scena in cui una delle ninfe di Cerere perde la favella nel momento di divulgare il ratto di Proserpina è un tratto di genio. Il bel lavoro di Paisiello ebbe, malgrado la protezione dell'imperatore, tredici sole rappresentazioni; per ciò l'autore, ferito nell' amor proprio, prese a pretesto la malferma salute della moglie, a cui disse non esser confacente l'aria di Parigi, per domandare dopo due anni e mezzo di residenza il suo congedo. L' imperatore dapprima lo negò, ma poi acconsentì di mala voglia a lasciar partire l' artista italiano; gli accordò una pensione annua di 2400 franchi e gli chiese avesse egli stesso a proporre il suo successore. Paisiello prescelse Lesueur, valente compositore allora sconosciuto, che dalla miseria si trovò d'un tratto elevato al più bel posto che maestro di musica potesse avere in Francia.

Lesueur era il musicista le di cui tendenze e lo stile si allontanavano di più dalla maniera di Paisiello, e forse, dice Clément, si può dubitare se questi lo abbia mai compreso. « Voulait-il se faire regretter? »

A Parigi Paisiello aveva riprodotto sui teatri parecchi de'suoi vecchi spartiti, alcuni dei quali erano sconosciuti in Francia: *Il marchese Tulipano*, *Il re Teodoro*, *Gli zin-*

gani, *L'inganno felice*, *La modista raggiratrice* e *La finta amante*.

Ricondottosi a Napoli, egli riprese il suo servizio presso il re Ferdinando, e di più fu nominato maestro della città, dell'Arcivescovato e del Tesoro di San Gennaro. Poco appresso per gli avvenimenti politici l'antica dinastia fuggì di nuovo in Sicilia, e Giuseppe, fratello di Napoleone, salì sul trono di Napoli. Paisiello fu mantenuto nei suoi impieghi ed ebbe aumentato lo stipendio. Ei compose per la nuova corte ventiquattro *Uffizî* sacri completi, e nell'occasione dell'onomastico del re Giuseppe musicò il dramma *I Pitagorici*, scritto appositamente dal Monti. La rappresentazione ebbe luogo al teatro San Carlo la sera del 19 marzo 1808, e tale ne fu il successo che il maestro venne decorato dell'Ordine delle Due Sicilie, nominato membro della Società Reale di scienze ed arti di Napoli, e fatto presidente del giurì dirigente il Real Collegio di musica.

Già l'imperatore gli aveva rimessa la decorazione della Legion d'Onore, e poco appresso l'Istituto di Francia lo aggregava come associato straniero in sostituzione di Haydn morto nel 1809. Questa onorificenza lo colmò di gioia, perchè egli amava la Francia ad onta che i musicisti di quel paese gli si fossero mostrati avversi fin dal suo primo apparire in Parigi.

La Società *des Enfants d'Apollon* di Parigi lo ascrisse fra i suoi membri, sebbene vi fosse la legge che vietava fosse ammesso chi non ne facesse domanda.

Paisiello mandava ogni anno una composizione a Napoleone nel giorno del suo onomastico; nell'occasione del suo matrimonio con Maria Luigia gli offrì un nuovo lavoro, e n'ebbe una lettera di ringraziamento in nome dell'imperatore dal maresciallo del palazzo, ed una gratificazione di 4000 franchi.

Murat, che successe a Giuseppe sul trono di Napoli, mantenne Paisiello in tutti gl' impieghi, titoli ed onorificenze; ma quando nel 1813 abolì il giurì dirigente il Collegio musicale, nominò a direttore lo Zingarelli invece del Paisiello, il quale doveva aspettarsi quel posto come presidente del cessato giurì. Da ciò nacque quell'astio, che più tardi Paisiello manifestò chiaramente contro il Collegio col non volere che si conservassero in quell'Istituto i suoi autografi.

Ma l' epoca delle rivoluzioni non era ancora passata: Ferdinando ritornò a Napoli, e questa volta Paisiello cadde per sempre in disgrazia. Ei perdette tutto, non conservando che il posto di maestro della cappella reale perchè devoluto al merito e non al favore. Egli, che aveva passata la vita nell'opulenza, si vide ad un tratto cadere nella miseria. Fu veduto spesso piangere pel suo infortunio, e vuolsi che un'ultima umiliazione patita alla corte sia stata una delle principali cause che lo portarono al sepolcro. Il 30 maggio del 1816 il re tenne ricevimento di gala pel suo onomastico, e Paisiello per diritto vi era stato invitato. Nel giro che Ferdinando faceva nelle sale s'imbattè in lui che cercava di baciargli la mano: il re non lo permise ed anzi gli volse sdegnosamente le spalle. Paisiello fu assai mortificato per il disprezzo che il re gli mostrò in pubblico. Sofferente come era da qualche anno di dolori viscerali, e profondamente afflitto per la perdita della moglie, non seppe farsi animo a sopportare tanti disgusti. Cadde gravemente infermo, e logorato da angoscie d'ogni genere ed anche dalle privazioni, troppo crudeli nella sua tarda età, terminò la sua vita gloriosa ai 5 di giugno del 1816. La medesima sera al teatro San Carlo si rappresentò la sua *Nina pazza*; il re e tutta la corte, tardo compenso al povero Paisiello, vi intervennero per dimostrare la loro stima per l' illustre maestro che per un mezzo secolo aveva onorato l'Italia. Un *Requiem* a quattro voci, trovato fra le sue

carte, fu eseguito alle solenni esequie celebrate in suo onore. Al funebre corteo Zingarelli, Fenaroli, Tritta e Palma reggevano i cordoni del drappo mortuario; i più celebri professori della capitale, i membri dell'Accademia di belle arti, i maestri e gli alunni del Real Collegio di musica lo accompagnarono fino alla chiesa della Congregazione del Terzo Ordine, nella quale venne sepolto. Quivi le due sorelle sopravviventi gli eressero un cenotafio, eseguito dallo scultore Angelo de Vivo, con la effigie del maestro e colla semplice iscrizione:

JOHANNI PAISIELLO — TARENTINO — MARIA ET HIPPOLYTA
FRATRI INCOMPARABILI — LUGENTES — P. P.

Le qualità che caratterizzano il genio di Paisiello sono l'originalità, l'estro, una fertilità d'invenzione straordinaria, una rara facilità di trovar motivi nuovi e naturali, una grazia, una freschezza di melodia in cui egli supera tutti i compositori che l'hanno preceduto, ed è modello di quelli che vennero dopo di lui. La sua maniera è semplice, corretta ed elegante; i suoi accompagnamenti sono chiari, brillanti e di grande effetto. Versatile in tutti i generi, ei passava colla massima facilità dal serio al buffo, e da questo al semplice ed al grandioso. Ei fu il creatore delle melodie più soavi. Proponeva con tutta spontaneità una melodia, la svolgeva con gusto squisito, la ripeteva con felicissimi artifizî, che, conservando alla composizione un perfetto carattere di unità, ne accrescevano l'effetto al ritorno di ogni periodo. Dopo il viaggio in Russia moltiplicò nelle sue partiture i pezzi d'insieme; e nell'andamento e lavorìo delle sue opere, e nella forma e tessitura de' suoi pezzi si scorgeva una varietà di mezzi e di effetti ignoti fino allora. « Al giorno d'oggi, dice Fétis, i nostri giovani « musicisti disprezzano tutta questa musica senza cono-

« scerla, come certi letterati si sono sforzati di denigrare « le opere di Racine e di Voltaire; ma se essi acconsen- « tissero ad ascoltare alcuni pezzi della *Nina*, della *Moli-* « *nara*, dell'*Olimpiade* e del *Re Teodoro* senza prevenzione « e senza pregiudizî di scuola e di tempo, cangierebbero « di opinione. » E il Clément parlando dell' espressione commovente della *Nina:* « Nos compositeurs modernes « ont-ils perdu le secret de la langue des sons, ou nos « yeux n'ont ils plus de larmes pour de telles tristesses? »

Paisiello fu tra i primi a far uso con giudiziosa maestria di molti stromenti a fiato negletti fino allora; egli trasportò nel dramma eroico i pezzi concertati che prima erano adoperati solo nelle opere buffe; introdusse i cori nelle arie a diversi caratteri, le viole, i clarinetti ed i fagotti nei drammi giocosi; ed inventò pel teatro l' opera semiseria, non come l'avevano trattata i suoi antecessori, ma componendo la commedia elegiaca in cui l'elemento triste e drammatico si mescola al comico. La *Nina pazza* ne è un perfetto modello.

Nessun compositore fu applaudito e ricercato da tutte le nazioni d' Europa quanto Paisiello. Egli ebbe trionfi in ogni genere, avendo riunito la stima degli artisti, gli applausi del popolo e l' ammirazione della posterità. Pure la sua gloria non fu senza macchia. Ei non si mostrò mai generoso coi giovani compositori, e spesso cercò di inceparne i passi. Combattè con Guglielmi e con Cimarosa non solo coll' ingegno, ma anche coll' intrigo. Nè trattò meglio Rossini che altamente proclamava *licenzioso compositore*, *poco curante delle regole dell' arte*, *prevaricatore del buon gusto*, ecc., concedendogli solo un ingegno naturale ed una grande facilità nel comporre. Quando Rossini diede alle scene il suo *Barbiere*, Paisiello quantunque afflitto da non lieve malattia, che difatti quattro mesi più tardi lo condusse alla tomba, pose in opera tutta la sua fina astuzia

e la sua influenza presso i molti amici di Roma per far cadere lo spartito che osava competere col suo: ma non vi riuscì. Il *Barbiere* di Rossini disapprovato la prima sera, ebbe alla seconda rappresentazione entusiastici applausi, e finì coll'ottenere un successo strepitoso. « Non vi « è stato ingegno, scrive Florimo, che non abbia pagato « il suo tributo all' umana natura mostrando un lato de- « bole: anche Paisiello lo fece. »

Il numero delle composizioni di Paisiello è così grande, ch'egli stesso non lo sapeva. Oltre una considerevole quantità di musica sacra (in stile moderno, e alla Palestrina) ed istromentale in cui riuscì non meno eccellentemente che nel genere drammatico, oltre varî pezzi vocali staccati, si citano di lui le seguenti opere (1):

La pupilla, opera buffa, Bologna, teatro Marsigli, 1764 (e forse al Conservatorio di Sant' Onofrio nel 1763); *Il mondo alla rovescia*, opera buffa, Bologna, teatro Marsigli, 1764; *Madama umorista*, opera buffa, Modena, carnevale 1765 (musica di Cimarosa e Pietro Guglielmi); * *Demetrio*, opera seria in 3 atti, Modena, 1765; *Le virtuose ridicole*, opera buffa, Parma; *Il negligente*, opera buffa, Parma; *I bagni d'Albano* (o *d'Abano*?), opera buffa, Parma; *Il ciarlone*, opera buffa, Venezia; * *L'amore in ballo*, opera buffa in 3 atti, Venezia, 1765; *La pescatrice*, opera buffa, Venezia, 1765; * *Il marchese Tulipano*, opera buffa in 2 atti, Roma (rappresentata nel 1776 a Pietroburgo col titolo: *Il matrimonio inaspettato*, ed all'Opéra Comique di Parigi alcuni anni dopo); * *La vedova di bel genio*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1766; * *Lucio Papirio*, opera seria in

(1) È difficile poter precisare in tutte le opere di Paisiello la data della prima rappresentazione. Nell'elenco che io stendo quelle che non portano indicazione di anno devono riferirsi presso a poco all'epoca citata antecedentemente. Le segnate * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1767; *Le mbroglie de le bajasse,* Napoli, teatro dei Fiorentini, carnevale 1767; * *L'idolo cinese*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1767 (e Pietroburgo nel 1779); * *Il furbo malaccorto,* opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1767; * *Olimpia*, opera seria in 3 atti, Napoli; *Cantata* pel natalizio del re di Napoli, teatro San Carlo, 20 gennaio 1768; * *Peleo*, cantata in due parti scritta per il matrimonio del re Ferdinando IV con Maria Carolina d'Austria, Napoli, teatro San Carlo, 1768; * *La luna abitata,* opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1768; * *La finta maga per vendeita*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1768; * *L'osteria de mare chiaro*, opera buffa in 3 atti, Napoli; * *La serva fatta padrona*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1769; * *Don Chisciotte della Mancia,* opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1769; * *Sismano nel Mogol,* opera seria in 3 atti, Milano; * *L'Arabo cortese,* opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1769; * *Artaserse*, opera seria in 3 atti, Modena, 26 dicembre 1771; * *Gli scherzi d'amore e fortuna*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1771; * *La somiglianza dei nomi,* commedia in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1771; * *Annibale in Torino,* opera seria in 3 atti, Torino, 1771; *Il giuocatore* (1), Torino o Pietroburgo?; * *Gli amanti comici ossia Don Anchise Campanone*, opera buffa in 3 atti, Napoli, 1772; *Semiramide* (2), Roma; * *Montezuma,* opera seria in 3 atti, Roma; * *Dardane,* opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1772; * *Il tamburo notturno,* opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1773

(1) Folchino Schizzi nella *Vita di Paisiello* (Milano, Truffi, 1833) cita questa composizione fra le Cantate, e la dice eseguita a Pietroburgo.

(2) Lo Schizzi fra le Cantate di Paisiello cita *La Semiramide in villa*, Roma.

(e poco appresso in Venezia con aggiunte e modificazioni); * *La semplice o L'innocenza fortunata*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, estate 1773; * *Il credulo deluso*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1774; * *Il duello comico*, farsa, Napoli, teatro Nuovo, 1774; *Il mondo della luna*, opera buffa, Napoli; *Alessandro nelle Indie*, opera seria, Modena; * *La Frascatana*, opera buffa in 3 atti, Venezia, teatro San Samuele, autunno 1774; *La discordia fortunata*, opera buffa, Venezia; *Demofoonte*, opera seria, Venezia; * *Andromeda*, opera seria in 3 atti, Milano; *Il divertimento de' Numi*, scherzo comico, Napoli, teatro del Palazzo Reale, 1775; * *Socrate immaginario*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1775; * *Le astuzie amorose*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1775; * *Il gran Cid*, opera seria in 3 atti, Firenze; *Il finto principe*, opera buffa, Firenze; * *Dal finto il vero*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, primavera 1776; * *La disfatta di Dario*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1777; * *Nitteti*, opera seria in 3 atti, Pietroburgo, 1777; * *Le due contesse*, opera buffa in 3 atti, Roma, 1777 (ed a Parigi all' Accademia Reale di musica nel 1778); * *Il matrimonio inaspettato*, opera buffa in un atto, Pietroburgo, 1779; * *Demetrio*, opera seria ridotta in 2 atti con musica diversa, 1779; * *Alcide al bivio*, opera seria in 2 parti, Pietroburgo, 1780; * *Il barbiere di Siviglia*, opera buffa in 4 atti, Pietroburgo, 1780 (circa); * *La finta amante*, opera buffa in 2 atti, Mihilow in Polonia, 1782 (Parigi, 1804); *I filosofi immaginarj o I visionarj*, opera buffa, Pietroburgo; * *Lucinda ed Armidoro*, opera seria in 2 atti, Pietroburgo, 1782; * *Achille in Sciro*, opera seria in 3 atti, Pietroburgo; * *Il mondo della luna*, dramma giocoso in un atto con nuova musica, Mosca, 1783; *Cantata drammatica* scritta per il principe Potemkin; *Intermezzo* scritto per il conte Orloff; * *La passione di Gesù Cristo*, oratorio in 2

parti, Varsavia, 1784; * *Il re Teodoro in Venezia*, opera semiseria in 2 atti, Vienna, 1784; * *L'amore ingegnoso*, opera buffa in 2 atti, Roma, 1785; * *Le trame per amore*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1785; * *La grotta di Trifonio*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1785; * *Il ritorno di Perseo*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 1785; * *Antigono*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1785; * *Amor vendicato*, cantata a 4 voci con coro ed orchestra, 1786; * *Le gare generose*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1786; * *L'Olimpiade*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1786; *Gli schiavi per amore* (rappresentato a Parigi, a Londra ed a Venezia coi titoli: *Il padrone generoso, Gli schiavi per amore* e *Il buon padrone*); * *Cantata* in onore di San Gennaro, Napoli, 1787; * *Guinone e Lucina*, cantata scritta in occasione del parto della regina di Napoli, teatro San Carlo, 1787. (In questa cantata si trova la prima aria con cori scritta pei teatri d' Italia); * *Pirro*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1787; * *Elfrida*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1787 (ritoccato il libretto e rifatta la musica questo spartito fu messo in scena al teatro Zagnoni di Bologna nel carnevale del 1796, e lo stesso anno a Verona sul teatro dell'Accademia Filarmonica col titolo *Adelvolto*); *Fedra*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1788; * *L'amor contrastato o La molinara*, opera buffa in 3 atti, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1788-89; * *Gli zingari in fiera*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1789; * *Nina o La pazza per amore*, opera semiseria rappresentata sul piccolo teatro di corte a Belvedere presso Napoli, 1789; * *Catone in Utica*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1789; * *Le vane gelosie*, opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1790; * *Zenobia in Palmira*, opera seria in 2

atti, Napoli, teatro San Carlo, 1790; * *La locanda*, opera buffa, Londra, teatro del Pantheon, 1791; * *Il fanatico in berlina*, Napoli, teatro del Fondo, 1791. (È la stessa opera messa in scena a Londra col titolo *La locanda;* la si rappresentò poi a Parigi col titolo: *La locandiera*); *Dafne ed Alceo*, cantata scritta per l'Accademia dei Cavalieri; * *I giuochi d'Agrigento*, opera seria in 3 atti, Venezia, 1792 (fu eseguita in occasione dell'apertura della Fenice nel tempo della fiera dell'Ascensione); * *La modista raggiratrice ossia La scuffiara* (1), opera buffa in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1791; *Cantata* a 3 voci con più istromenti e coro, composta per la traslazione del sangue di San Gennaro; * *Didone abbandonata*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1794; * *Elvira*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1794; * *Andromaca*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1797; * *La Daunia felice*, festa teatrale, Foggia, 1797; * *Silvio e Clori*, cantata in 2 parti, 1797; * *L'inganno felice*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1798; *La contadina di spirito*, Napoli; * *Proserpine*, opera seria in 3 atti, Parigi, all'Opéra, 1803; *Camilletta*, intermezzo in francese, Parigi, 1804; *I Pitagorici*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, 19 marzo 1808; *Oro non compra amore*, 1808, Milano?; * *Mosè in Egitto*, cantata, Napoli, teatro San Carlo?; * *Zelmira*,

(1) Fétis distingue *La scuffiara* da *La modista raggiratrice*, e dice che si tratta bensì dello stesso soggetto, ma che nelle due opere vi sono pezzi differenti. Florimo cita i due spartiti come un'opera sola. È probabile che siccome le opere di Paisiello andarono in scena su molti teatri, e qualcuna con diversi titoli, il maestro abbia aggiunto o ritoccato il suo lavoro per qualche nuova rappresentazione, lasciandovi un solo titolo. Ciò poteva facilmente trarre in errore chi, come il Fétis, non aveva l'opportunità di esaminare lo spartito. Florimo invece potè farlo, perchè l'opera è conservata nell'Archivio del Real Collegio di musica in Napoli.

opera seria in 3 atti, Napoli ?; * *La contesa dei Numi*, cantata, Napoli ?.

Gli spartiti *Nina*, *Il re Teodoro*, *La serva padrona*, *La molinara*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il marchese Tulipano* e *Proserpina* furono stampati a Parigi, in Amburgo ed a Bonn.

Domenico Cimarosa

Domenico Cimarosa, uno tra i più grandi musicisti che abbia prodotto l'Italia, nacque in Aversa ai 17 dicembre del 1749 da poveri genitori. In età di 7 anni perdette il padre, muratore di professione, che si era trasferito colla famiglia a Napoli per lavorare nel nuovo palazzo reale: quivi cadendo dall'alto dell'impalcatura egli rimaneva morto sul colpo. La madre di Cimarosa, lavandaia, non aveva mezzi per procurargli una buona educazione; però egli frequentava fin dal suo arrivo a Napoli la scuola dei Padri Conventuali al Pendino, prossima alla meschina casetta abitata dalla sua famiglia. Colà il Padre Polcano, o secondo altri il Porzio, organista del convento, prese a volergli bene, e lo istruì con amore nelle lettere e nei principî della musica. Il ragazzo mostrava un'intelligenza ed una perspicacia non comuni, ciò che decise il suo protettore a chiedere per lui un posto nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, ove Cimarosa fu ammesso gratuitamente, perchè orfano e povero, nel 1761. Manna e Sacchini gli furono maestri di canto, e Fenaroli gli diede lezioni di contrappunto.

Instancabile al lavoro, gentile nelle maniere e dotato di grande ingegno, Cimarosa seppe acquistarsi l'interesse e l'affetto dei suoi professori, e specialmente del Piccinni, che scorgendo la di lui volontà ardentissima di apprendere, s'incaricò di completare i suoi studî di composizione. Già nelle prime prove Cimarosa rivelava quell'immaginazione e quel brio che spiegò più tardi in tutti i suoi lavori. Nè solamente si fece notare come compositore di grandi speranze, ma era anche eccellente suonatore di violino e cantava con grazia e soavità soprattutto nel genere buffo. A ciò si aggiungeva una discreta coltura letteraria che doveva riuscirgli di non lieve vantaggio nella carriera drammatica.

Uscito dal Conservatorio nel 1772, Cimarosa fece conoscenza colla signora Ballante, la quale si prese la cura di provvedere alla fama nascente del giovane maestro, e gli diede in moglie la figlia. Nel carnevale dello stesso anno egli scrisse pel teatro dei Fiorentini la sua prima opera, *Le stravaganze del conte*, seguita da una farsa col titolo: *Le pazzie di Stellidaura e di Zoroastro* (o *Le magie di Merlino e di Zoroastro)*. Il libretto mancava d'ogni pregio, e perciò la musica fu solo compatita trattandosi di un esordiente. L'anno seguente la sua opera *La finta parigina* ottenne uno splendido successo al teatro Nuovo. Verso quest'epoca egli ebbe il dolore di vedersi morire di parto la sposa, ma dopo qualche tempo si riammogliò con una donna che aveva conosciuta in casa della suocera. Gli nacquero un figlio ed una figlia, ma anche questa gioia gli fu poi amareggiata dalla perdita della moglie che gli riuscì assai amara.

Nuove opere di Cimarosa avevano avuto un esito felicissimo sulle scene di Napoli; col suo stile espressivo e colla novità delle sue idee egli si era messo all'altezza dei grandi maestri di quel tempo, Guglielmi, Paisiello e Pic-

cinni. Nel 1779 andò a Roma per scrivervi *L'italiana in Londra*, intermezzo che piacque assai perchè l'autore vi aveva dato, più che non lo facesse il Piccinni, uno sviluppo grandioso ai finali degli atti. Di ritorno a Napoli nell'anno stesso, musicò per l'apertura del teatro del Fondo *L'infedeltà fedele* che il pubblico accolse con grandi applausi. Allora Cimarosa scrisse per tutti i grandi teatri d'Italia. La sua fecondità nel comporre non aveva d'eguale che la ricchezza de' suoi spartiti; si rappresentavano sue opere a Roma, a Napoli, a Torino, a Venezia, a Vicenza ed a Milano. Il suo genio inesauribile suppliva all'assenza di Paisiello e di Guglielmi trattando colla stessa facilità ed eccellenza tutti i generi. Lo troviamo a Torino nel 1785 chiamatovi a mettere in scena il *Valdemiro*.

Era allora usanza in quei teatri che la rappresentazione a cui assisteva il re non avesse a durare più di un certo tempo stabilito. Un ciambellano assistette all'ultima prova dell'opera di Cimarosa e notò scrupolosamente quanti minuti durava ciascun pezzo; fatta poi la somma si trovò che *Valdemiro* eccedeva di cinque minuti la durata prescritta. Allora il ciambellano si fece a pregare l'autore perche accorciasse in qualche modo il suo lavoro, ed anzi gli indicò un pezzo che gli era sembrato troppo lungo, sul quale, secondo il suo parere, si avrebbe potuto utilizzare, tagliandolo un pochino, quei cinque minuti di sopravvanzo. Cimarosa protestò che così facendo mancherebbe gran parte dell'effetto; l'altro insisteva e il maestro non si lasciava piegare. Si credette di tale importanza la questione che la si portò a risolvere allo stesso sovrano. Vittorio Amedeo III stabilì che in grazia della celebrità dell'autore l'opera non sarebbe toccata. Alla rappresentazione *Valdemiro* ebbe un gran successo. Nel partire da Torino Cimarosa si presentò al re per prendere commiato; fu accolto affabilmente, e dopo molti elogi al suo ingegno ed alla

sua musica, Vittorio Amedeo, scendendo a qualche famigliarità, si fece a raccomandargli di regolarsi nel viaggio in modo da evitare sinistri incontri. L'artista ringraziò il sovrano della sua bontà, e facetamente conchiuse: « Del « resto i ladri, Maestà, debbono pensarci due volte prima « di assalirmi perchè nulla guadagnerebbero sprovveduto « come sono di tutto, a meno che non intendessero ru- « barmi quei cinque minuti che la clemenza della Maestà « Vostra si degnò regalarmi per la durata del mio *Val- « demiro.* » Il re sorrise, e stringendogli la mano, gli augurò felice viaggio.

Nuove opere composte dal Cimarosa per Napoli e per diverse città d'Italia e qualcuna delle sue prime composizioni riprodotta su altre scene (fra queste *Giannina e Bernardone* scritta pel teatro S. Samuele di Venezia nel 1781), furono ammirate per l'originalità delle idee, la ricchezza degli accompagnamenti, la grazia degli effetti scenici e per la rara spontaneità del canto. Tante eccellenti produzioni portarono così alta la fama di Cimarosa che, dopo il ritorno di Paisiello da Pietroburgo, ei fu chiamato da Caterina II ad occupare il posto lasciato libero dal suo rivale. Cimarosa colla moglie si mise in strada per lungo viaggio nel luglio del 1789, e giunto a Livorno dopo undici giorni di faticosa traversata, ricevette invito dal Granduca di Toscana di recarsi a Firenze. Vi fu accolto con entusiasmo: egli eseguì col duca e colla granduchessa alcuni pezzi delle sue opere (fra questi il quartetto buffo del *Pittor parigino)*, e al suo congedarsi ebbe il regalo di una tabacchiera d'oro e di una collana di perle per la moglie. A Parma, presentato alla duchessa che amava assai la musica, cantò alla presenza della corte intera in modo che tutti ne rimasero profondamente commossi; quando se ne partì la duchessa gli donò un orologio d'oro con brillanti. A Vienna il ministro del re di Napoli, marchese del Gallo, lo condusse

dall' imperatore Giuseppe II che lo ricevette con molta distinzione e gentilezza, e che più volte lo invitò a corte per ammirare le sue bellissime composizioni ed il suo talento nell'arte del canto. L' imperatore nel congedarlo gli fece il presente d'una tabacchiera col suo ritratto contornato di brillanti e d'una collana di pietre preziose per la moglie. A Varsavia il re Poniatowski lo trattenne per alcuni giorni, e Cimarosa al suo rimettersi in viaggio ebbe da lui il dono d'una nuova tabacchiera in diaspro, ricca di diamanti.

Il maestro arrivò a Pietroburgo il 1.° dicembre 1789. Il duca di Serra Capriola, ministro di Napoli alla corte di Russia, lo presentò a Caterina che lo attendeva con impazienza. Ella lo accolse con ogni cortesia e volle che si mettesse a cantare al clavicembalo. Egli accondiscese tosto, e col suo delizioso metodo di canto e colla sua voce bellissima destò il più grande entusiasmo nella famiglia imperiale e nella corte. Gli fu fissato un ricco stipendio coll'obbligo di dar lezioni di musica a due nipoti dell'imperatrice.

Frutto del suo soggiorno in Russia furono varie Cantate, circa cinquecento pezzi scritti pel servizio della corte e per domanda di alcuni personaggi della nobiltà e due opere drammatiche, *Cleopatra* e *La vergine del sole;* quest'ultima specialmente ebbe un successo di fanatismo indescrivibile.

All'insorgere della guerra in Russia, Caterina interpellò il Cimarosa se volesse rimanere presso di lei solamente come maestro di corte; ma a lui non conveniva fermarsi più a lungo in un paese dove non aveva ormai occasione di scrivere pel teatro nè per la chiesa, e dove la sua salute cominciava già ad alterarsi pel rigore del clima. Egli adunque partì nel 1792 per Vienna, e giuntovi, fu festeggiato dall'imperatore colle accoglienze più lusinghiere; più tardi Leopoldo II, che succedette a Giuseppe II, lo nominò suo maestro di

cappella collo stipendio di 12,000 fiorini. Cimarosa compose nella capitale dell'Austria l'opera che si considera come la migliore del repertorio; a quarantatrè anni egli aveva già dato al teatro più di 70 lavori lirici quando nel 1792 fece eseguire a Vienna *Il matrimonio segreto*, spartito che vivrà immortale come modello di eleganza e di originalità. L'effetto che quest'opera produsse alla prima rappresentazione fu veramente meraviglioso; finito lo spettacolo, l'imperatore fece invitare a cena nel suo palazzo il maestro, i cantanti e l'intera orchestra, e pregò poi tutti gli esecutori di voler ritornare in teatro a ripetere quella musica deliziosa che poche ore prima aveva destato tanto entusiasmo. Cimarosa fu ricompensato con 500 doppie d'oro napoletane, prezzo esorbitante in allora. *Il matrimonio segreto* comparve su tutte le scene d'Europa e fu ripreso sempre con successo fino al giorno d'oggi (1).

Per ordine dell'imperatore, Cimarosa scrisse, prima di lasciar Vienna, *La calamita dei cuori* ed *Amor rende sagace* che incontrarono molto plauso; poi ritornò a Napoli (1793) preceduto da grande rinomanza per l'esito splendidissimo del *Matrimonio segreto*. I napoletani vollero immantinenti udire quest'opera che piacque siffattamente che senza interruzione la si riprodusse per 110 volte in cinque mesi.

I traci amanti, *Le astuzie femminili*, *Penelope* e *L'impegno superato* succedettero a questo leggiadro spartito. Nel 1796 il celebre maestro diede a Roma *I nemici generosi*, e di là passò, nel carnevale dell'anno seguente, a Venezia ove mise in scena al teatro della Fenice *Gli Orazii e Curiazii*. Alla prima rappresentazione di quest'opera il pubblico si mostrò freddo, sicchè il maestro pensò di lasciar Venezia la stessa

(1) Nel 1836-37 fu rappresentato a Parigi con Lablache, Tamburini, Rubini e mad. Albertazzi; nel 1868 e 1869 venne riprodotto a Firenze, a Milano, a Bologna, a Roma ed in altre città d'Italia.

sera. In seguito lo spartito ottenne applausi; però è duopo confessare che se Cimarosa seppe trovare in molte scene degli *Orazii e Curiazii* una espressione drammatica vivissima ed effetti orchestrali potenti, pure in alcuni pezzi egli discende dall'altezza a cui si era elevato abbandonandosi alle tenere passioni del dramma lirico o alle fioriture ed alle grazie del canto: licenze sopportabili solo nel genere giocoso.

Di ritorno a Roma egli fece rappresentare durante il carnevale del 1798 *Achille all'assedio di Troja.* Al teatro dei Fiorentini in Napoli pose in scena poco dopo *L'apprensivo raggirato.* Nell'estate di quell'anno fu colpito da grave malore che mise in pericolo i suoi giorni, e sebbene egli lo superasse, tuttavia continuò in seguito ad esser afflitto da malattia nervosa che fu mitigata in parte dall'aria salubre di Santa Maria Apparente, ove si recò per consiglio dei medici.

Cimarosa aveva abbracciato calorosamente il partito della rivoluzione nel tempo in cui l'esercito francese invadeva il regno di Napoli. Amico di Domenico Cirillo, di Ettore Caraffa, di Mario Pagano e della Sanfelice, egli nutriva sentimenti molto liberali. Pregato, compose la musica per un inno repubblicano, opera di Luigi Rossi. Per questo quando entrarono in Napoli i sicarî del cardinale Ruffo, la casa di Cimarosa fu saccheggiata, il suo clavicembalo gettato dalla finestra, ed egli medesimo cacciato in prigione. Vi rimase quattro mesi, fino a quando i Russi vennero a Napoli ausiliarî del re Ferdinando. Saputo il caso, e non potendo ottenere dal governo la grazia dell'illustre maestro, essi corsero al carcere e ne lo liberarono.

Poco appresso ei venne consigliato, o meglio obbligato, dal governo a partirsi da Napoli; emigrò allora a Venezia ove erasi impegnato di musicare l'opera buffa *L'imprudente fortunato.* Si diede poi a scrivere l'*Artemisia,* e ne aveva già compiti due atti, quando una morte immatura lo col-

piva a 52 anni il dì 11 gennaio del 1801 (1). Il suo ultimo lavoro *Artemisia* fu rappresentato al teatro della Fenice nel carnevale di quell'anno stesso.

Per molto tempo corsero voci misteriose sulla causa della morte del grande maestro. Si suppose che i suoi avversarî politici lo avessero avvelenato, ed anzi si accusò di questo delitto la regina Carolina. Le gesta di questa principessa davano qualche verosimiglianza a tali sospetti; ma « il « vero in tutto ciò, anche a detta del figlio Paolo, si è « che Cimarosa, sfinito dalla malattia che da più tempo « gli logorava la vita, accorato dagli orrori che in quella « luttuosa epoca si compivano in Napoli, col dolore di « aver veduto i suoi più cari amici morir col laccio sulla « forca, sofferente pei patimenti del carcere e dell'ingiusto « esilio, fu colpito da apoplessia nervosa (2), » alla quale soccombette dopo dieci giorni.

I suoi funerali eseguiti alla chiesa di Sant' Angelo riescirono magnifici; vi fu eseguita dai più valenti professori di musica una *Messa* del Bertoja, maestro di cappella di San Marco, assistendovi molte illustre persone della città. Sulla sua tomba sta scritto:

D. M.
MEMORIÆ ET AMICITIÆ SACR.
QUIESCIT HEIC DOMINICUS CIMAROSA NEAPOLIT. MAGNI
NOMINIS MUSURGUS, SCENICA POTISSIMUM IN RE. INGENUUS,
FRUGI, CORDATUS, COMIS OMNIBUS AC BENEVOLUS. DE QUO
NEMO UNUS UNQUAM QUESTUS EST, NISI QUOD NOS TAM CITO
RELIQUERIT. INTEGER VIXIT: DECESSIT PIENTISSIMUS
VENETIIS III. ID. JANUAR. MDCCCI.
ANIMÆ CARISS. EX AMICISSIMIS EJUS ALIQUOT.
L. M. P. C.

(1) Dalla iscrizione sulla tomba del Cimarosa, più sotto riportata, apparirebbe ch'egli moriva il giorno 12 gennaio e non l'11 come dicono Fétis, Florimo, Paloschi e Clément.

(2) Florimo, op. cit.

Il cardinale Consalvi, che era stato l'amico ed il protettore del grande artista, gli fece eseguire solenni esequie in Roma nella chiesa di San Carlo dei Catinarî. Il prelato diede poi incarico a Canova di eseguire il busto di Cimarosa in marmo, e lo fece collocare nella chiesa di Santa Maria della Rotonda; oggidì esso si trova nella Protomoteca del Campidoglio (1).

Cimarosa era eccessivamente grosso, ma la sua figura era bella ed il suo aspetto simpatico. Aveva maniere amabili, ed un carattere aperto e leale. Si raccontano alcuni tratti di modestia che lo onorano. Un giorno ad un pittore che lo diceva superiore a Mozart, rispose: « Io? signore?... Oibo! che direste voi ad un uomo che fosse « impertinente e temerario tanto da venire ad assicurarvi « che voi superate Raffaello? » Eppure Lavoix scrive che « cette bonhomie mêlée de tendresse, cette chaleur d'âme « (di Cimarosa) Rossini ne les a pas eues, comme Mozart « lui-même n'a pu surpasser la grâce, l'esprit, la verve, la « gaîté toute scénique de l'auteur du *Matrimonio secreto*. « Il est homme de génie, » continua egli, « et parmi les « plus grands, mais il n'était pas de ceux qui font faire « des progrès à l'instrumentation. Il se servit sans y rien « ajouter de l'orchestre laissé par les maîtres italiens, met« tant tous ses soins dans l'effet scénique et dans la « belle ordonnance des voix; en un mot, si Dieu avait « permis que Cimarosa n'existât pas, certes il manquerait « quelque chose à la musique, mains rien ne manque« rait à l'art de l'instrumentation. » Però, come vedremo,

(1) Nel suo testamento il cardinale diede un' ultima prova di amicizia al Cimarosa, ordinando fossero celebrate, l' 11 di gennaio di ogni anno, cinquanta *messe* per il riposo dell' anima dell'illustre compositore, e disponendo di alcuni legati in favore dei suoi figli. Ed è da notare che Consalvi morì 23 anni dopo Cimarosa!

Cimarosa trasse effetti vaghissimi dall' orchestra allora in uso.

Florimo così parla di Cimarosa: « Egli si è segnalato « per l'estro comico, per la gaia originalità e per quel co- « lorito e quel lusso prodigioso di motivi di prima im- « pronta: facilità senza pari, unita a quella grazia tutta « fresca e piccante che costituisce il suo stile. Con copiosa « e brillante fantasia seppe trovare le forme convenienti « per ogni effetto o serio o giocoso nelle sue opere. Fu « uno dei primi a comporre i terzetti e quartetti nel corpo « delle opere, e coll'originalità delle idee imprese a nobi- « litare il dramma lirico dando passione drammatica alle « sue arie. Può dirsi anche di aver quasi creata una nuova « opera buffa nei così detti *parlanti*, innovando le forme « drammatiche e comiche, e produsse una rivoluzione nella « stromentatura di quel tempo arricchendo la sua orchestra « con novelli impasti d'armonia e nuovi effetti di colorito « ignorati fino allora. »

Fétis, paragonando tra loro le produzioni di Cimarosa e di Paisiello, dice: « Cimarosa se distingue par sa verve comique « et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins « bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses « mélodies, et surtout par une expression dramatique su- « périeure à celle de son émule. Paisiello semble n'abban- « doner ses idées qu'à regret; il répète souvent les mêmes « phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les « ornements: cependant il tire les plus beaux effets de « ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fati- « guait des ses propres idées, les fait se succéder avec une « abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi « dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on con- « clure? que tous deux sont de grands musiciens d' une « manière différente. »

Si ricordano le seguenti composizioni di Cimarosa. Le

segnate * esistono nell' Archivio del Real Collegio di Napoli, le altre sono citate dal Fétis ed in varie biografie (1):

* *Le stravaganze del conte, o I due supposti conti*, opera semiseria in 2 atti, con la farsa *Le magie di Merlino e Zoroastro*, che forma il terzo atto dell'opera, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1772; * *La finta parigina*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1773; *La donna di tutti i caratteri*, musica di Pietro Guglielmi meno alcune arie di Cimarosa, Napoli, teatro Nuovo, 1775; * *Gli sdegni per amore*, con la farsa *I matrimonj in ballo*, Napoli, teatro Nuovo, 1776; * *La finta frascatana* (*La frascatana nobile* del Fétis ?), opera semiseria in 3 atti, teatro Nuovo, inverno 1776; *L'Arabo cortese* (musica di Paisiello con alcune arie ed un duetto di Cimarosa), Napoli, teatro Nuovo, farsa, 1776; *La contessina*, 1777; * *L'Armida immaginaria*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1777; * *Il fanatico per gli antichi romani*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1777; *Gli amanti comici*, 1778; *Il matrimonio per industria*, 1778; * *Il ritorno di Don Calandrino*, opera semiseria in 2 atti, 1778; * *Le stravaganze d'amore*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1778; *Amor costante*, 1778; * *Circe*, opera seria in 2 atti, 1779 ?; * *L' infedeltà fedele*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1779; *Il duello per complimento*, 1779; *Il matrimonio per raggiro*, 1779; * *L'italiana in Londra*, opera semiseria in 2 atti, Roma, 1779 (riprodotta al teatro Nuovo di Napoli nel 1794); * *Le donne rivali*, opera semiseria in 2 atti, Roma, 1780 (non citata dal Fétis); * *I finti nobili*, con la farsa * *Gli*

(1) Riguardo le opere di Cimarosa convien osservare, come dicemmo di quelle di Paisiello, che riesce quasi impossibile precisare l'epoca ed il luogo della prima rappresentazione. Molte furono riprodotte con diversi titoli, cosicchè è facile citar due volte la stessa opera.

sposi per accidente, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1780; * *Il falegname*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1780 (riprodotta in 2 atti al teatro San Carlino nel 1791, ed ai Fiorentini nel 1803); *L'avviso ai maritati*, 1780; *Cajo Mario*, 1780; *Giuditta*, oratorio, 1780; * *Giannina e Bernardone*, opera semiseria in 2 atti, Venezia, teatro San Samuele, 1781 (quest'opera è citata due volte dal Fétis); *L'amante combattuto dalle donne di punto*, 1781; * *La biondolina*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1781 (non citata dal Fétis); * *Alessandro nelle Indie*, opera seria in 2 atti, Roma, 1781; * *Il convito*, opera semiseria in 2 atti, Venezia, 1781; *Il capriccio drammatico*, 1781; * *Il pittore parigino*, opera semiseria in 2 atti, Roma, teatro Valle, 1781; *Il martirio di San Gennaro*, 1781; * *L'amore costante* (*L'amor contrastato* del Fétis ?), opera semiseria in 2 atti, Roma, 1782; * *Absalon*, oratorio in 2 parti, Venezia, 1782; * *La ballerina amante*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1782 (riprodotta al teatro Nuovo nel 1791); * *Cantata* pel cardinale de Bernis, 1782; * *L'eroe cinese*, opera seria in 3 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1782; * *I due baroni di Rocca Azzurra*, opera semiseria in 2 atti, Roma, 1783; * *Oreste*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1783; * *La villana riconosciuta*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1783; * *Artaserse*, opera seria in 3 atti, Torino, 1784; * *L'apparenza inganna ossia La villeggiatura*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1784 (non citata dal Fétis); * *La bella greca*, opera semiseria in 2 atti, Roma, 1784 (non citata dal Fétis); * *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia, ossia Nina e Martufo*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1784 (Fétis credette appartenere i due titoli ad opere diverse); * *Il mercato di Malmantile*, opera semiseria in 2 atti, Firenze, 1784; *Le statue parlanti*,

1784; *Il barone burlato* (musica di Cimarosa e Fr. Cipolla), teatro Nuovo, inverno 1784; * *Olimpiade*, opera seria in 2 atti rappresentata il 10 luglio del 1784 in Vicenza per l'apertura del teatro Eretenio (non citata dal Fétis); * *I due supposti conti o Lo sposo senza moglie*, opera semiseria in 2 atti, Milano, teatro alla Scala, autunno 1784, e Napoli, teatro del Fondo, 1789 (Fétis la cita come due spartiti); * *La donna sempre al suo peggior s' appiglia*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1785; * *Il marito disperato o Il marito geloso*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1785; * *Valodimiro*, opera seria in 3 atti, Torino, 1785; * *Le trame deluse*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1786; *Gli amanti alla prova*, 1786; *Il sacrifizio d'Abramo*, 1786; *La nascita del delfino*, cantata, 1786; * *L' impresario in angustie*, farsa, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1786 (riprodotta al teatro Nuovo nel 1791); * *Il credulo* con la farsa *La baronessa stramba* (citata anche *La ballerina stramba?*) opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1786; *Le feste d'Apollo*, 1787; * *Il fanatico burlato*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1787 (riprodotta al teatro Nuovo nel 1808); * *Atene edificata*, cantata pel giorno di San Pietro, Pietroburgo, 1788; * *La felicità inaspettata*, cantata, Pietroburgo, 24 febbraio 1788 (1); * *Cleopatra*, opera seria in 2 atti, Pietroburgo, 1790; * *La vergine del sole*, opera seria in 3 atti, Pietroburgo, 1791; * *La sorpresa*, cantata pastorale, Russia; *La serenata non preveduta*, cantata scritta per il principe Potemkin; * *Il matrimonio secreto*, opera semiseria

(1) Florimo per queste due cantate cita la data del 1788, e nella biografia di Cimarosa dice ch'ei non arrivò a Pietroburgo che il 1.° dicembre 1789. Forse Cimarosa spedì in Russia queste due composizioni prima di partire da Napoli, o devesi ritenere ch' egli le scrivesse colà, e le facesse eseguire nel 1790?

in 2 atti, Vienna, 1792; *La calamita dei cuori*, Vienna, 1793; *Amore rende sagace*, Vienna, 1793; * *I traci amanti*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1793; * *Le astuzie femminili*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1794; * *Il trionfo della fede* (forse *Il trionfo della religione* del Fétis?), cantata per la traslazione del sangue di San Gennaro, 1794; * *L'amante disperato*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1795 (non ricordata, o citata sotto altro nome dal Fétis); * *L'impegno superato*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1795; * *Penelope*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1795; * *I nemici generosi*, opera semiseria in 2 atti, Roma, 1796 (riprodotta in un atto al teatro Nuovo di Napoli nel 1797); * *Gli Orazii ed i Curiazii*, opera seria in 2 atti, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1797 (alla Scala di Milano ai 26 dicembre 1797, ed al San Carlo di Napoli nel 1807); *L'apprensivo raggirato*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1798; *Achille all' assedio di Troja*, 1798; *La felicità compita*, 1798; *Semiramide*, 1799; * *Cantata* pel ritorno di S. M. Ferdinando IV, 1799; *L'imprudente fortunato*, Venezia, 1800; * *Artemisia*, opera seria di cui Cimarosa non giunse a scrivere che due atti, alla Fenice di Venezia nel carnevale del 1801; * *Giunio Bruto*, opera seria in 2 atti, Verona, ?; * *La giardiniera fortunata*, opera buffa in 2 atti, ?, ? (riprodotta al teatro Nuovo di Napoli nel 1805); * *I tre amanti* (forse *I traci amanti*, opera citata più sopra?), opera semiseria in 2 atti, ?, ?. *La sposa a sorte* (?). (Queste ultime quattro opere non sono mentovate dal Fétis, o forse egli le cita sotto altro titolo); * 2 *Messe* per 4 voci con più istromenti; * 2 *Dixit*, id.; * molti Salmi e Mottetti diversi ad una o più voci con istromenti; * 4 volumi di Arie, Cavatine, Duetti, Terzetti e Quartetti con violini, viola e basso, e con orchestra; * 7 Sinfonie; * Solfeggio per soprano con accompagnamento di pianoforte. Nella

quaresima del 1804 andò in scena al teatro Nuovo di Napoli *La riedificazione di Gerusalemme ossia Chabri e Nehémia*, tragedia sacra con musica tratta da *Gli Orazii e Curiazii* ed altri spartiti di Cimarosa.

Antonio Salieri

Antonio Salieri ebbe a' suoi giorni trionfi splendidissimi: oggidì i suoi spartiti sono affatto dimenticati. Compositore corretto, egli a nessuno fu secondo nella condotta e nel maneggio degli effetti drammatici, trattò con rara maestria le voci e riuscì eccellente nel genere patetico; in una parola ebbe ingegno chiaro e versatile, ma non seppe immortalarsi nelle sue opere con quelle sublimi ispirazioni d'un genio creatore che aprono all'arte nuovi orizzonti.

Egli nasceva a Legnago (1), nella provincia di Verona, il 19 agosto 1750. Fin da fanciullo si diede alla musica con vero entusiasmo; studiò il violino sotto la direzione di suo fratello Francesco, allievo di Tartini, e ricevette lezioni di clavicembalo da Giuseppe Simoni, organista della cattedrale di Legnago. Alcune speculazioni mal riuscite avendo tratto in rovina la famiglia del Salieri, a quindici anni ei dovette pensare a guadagnarsi la vita; dotato d'una bella voce di soprano e d'una certa abilità sul clavicembalo, egli passò a Venezia ed ebbe la fortuna di trovarvi un generoso pro-

(1) E non a Legnano come dissero Fétis, Clément e Julien Ad. *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI* (Paris, Didier, 1878).

tettore in un membro della nobile famiglia Mocenigo. Coll'appoggio del potente patrizio, Salieri potè continuare la sua educazione musicale nella cantoria di San Marco, ove ottenne pure tavola ed alloggio coll'obbligo di cantare nel coro nei giorni festivi. Giovanni Pescetti, secondo maestro della cattedrale, gli apprese i principî dell'armonia e Ferdinando Pacini, tenore della cappella, lo istruì nell'arte del canto.

Poco appresso giunse a Venezia Gassmann, maestro di cappella della corte di Vienna, per farvi eseguire una sua opera; Mocenigo gli raccomandò il suo protetto, e Gassmann, scorgendo il grande ingegno di Salieri, lo condusse a Vienna (15 giugno 1766).

Le lezioni del nuovo maestro fecero progredire rapidamente il Salieri ne' suoi studî di composizione; nello stesso tempo un prete italiano, Pietro Tommasi, gl' insegnava la lingua tedesca e la francese, e gli dava nozioni sulla poesia latina ed italiana. Gassmann, che aveva preso affetto al suo allievo, provvedeva largamente al di lui mantenimento; i suoi benefizî però non andarono sprecati in favore di un ingrato, perchè Salieri nutrì sempre per lui la più viva riconoscenza (1).

Quattro anni dopo il suo arrivo a Vienna Salieri aprì la sua carriera drammatica facendo rappresentare nel carnevale del 1770 al teatro di Corte l'opera buffa in 3 atti *Le donne letterate*. Questo primo lavoro ebbe successo e fu seguito da *L'amore innocente* (in 2 atti, 1770), dal *Don Chisciotte* (in un atto, 1771), e dall'*Armida* (1771), opera eroica in 3 atti che ottenne molta voga e che fece cono-

(1) Morto il Gassmann, le sue due figlie rimasero orfane e sole quando ancor nell'infanzia perdettero la madre. Salieri le accolse amorevolmente in famiglia, prese cura della loro educazione, anzi fece d'una di esse (madama Rosenbaum) un'eccellente cantante, e le accasò per bene.

scere vantaggiosamente il nome dell' autore. In appresso egli diede al teatro nuove partizioni con varia fortuna, ma la maggior parte con molto plauso; tra questi *La fiera di Venezia* (3 atti, 1772) ebbe accoglienza festosissima e pose il suggello alla riputazione del giovane compositore.

Nel gennaio del 1774 la morte di Gassmann lasciò vacante il posto di maestro della cappella imperiale; Salieri l'ottenne nel 1775 e diede subito prova di saper piegare il suo ingegno a tutti i generi scrivendo con molto buon gusto composizioni sacre, due Cantate e varî Concerti istromentali per la cappella ch'egli serviva.

Circa quel tempo Salieri adattò il suo stile alla maniera di Gluck, di cui aveva studiato con passione le opere, conservando però sempre il carattere melodico delle sue ispirazioni.

Vienna era allora centro musicale assai importante, e un successo ottenuto in quella città echeggiava in tutta l'Europa; perciò quando nel 1778 si inaugurò a Milano il nuovo teatro alla Scala, Salieri fu chiamato a scrivervi l'opera d'apertura. *Europa riconosciuta*, opera seria in 3 atti rappresentata ai 3 di agosto, riuscì completamente. Nel carnevale seguente Salieri diede a Venezia *La scuola dei gelosi*, opera buffa in 2 atti; in primavera del 1779 passò a Roma per mettervi in scena *La partenza inaspettata* (2 atti); ai 22 di agosto dello stesso anno fece eseguire per l'apertura del teatro della Canobbiana di Milano *La fiera di Venezia* (1), e nell'autunno scrisse pel medesimo teatro *Il talismano* (2 atti) in collaborazione con Rust. Dopo aver composto per Roma *La dama pastorella* (primavera 1780),

(1) Nell'*Elenco delle rappresentazioni date nei R. teatri di Milano* del Cambiasi trovo che *La fiera di Venezia* fu scritta espressamente da Salieri pel teatro della Canobbiana; quindi è da ritenersi che il maestro abbia rifatto la musica dell'opera eseguita sette anni prima a Vienna.

Salieri ritornò a Vienna ove lo richiamavano le sue funzioni di maestro di cappella e direttore del teatro di corte. Durante il suo soggiorno in Italia, a Maria Teresa era succeduto Giuseppe II, che già conoscemmo passionato amatore della musica italiana.

Nel 1781 Salieri si provò per la prima volta a musicare un libretto in lingua tedesca, *Der Rauchfangkehrer (Lo spazzacamino)*, quando un affare importantissimo venne ad occupare ogni sua cura. Era giunto a Vienna da Parigi il sommo Gluck coll'incarico di mettere in musica il poema *Les Danaïdes*, che l'Amministrazione dell'Opéra aspettava con impazienza; ma spossato dalla sua lunga carriera drammatica ed indebolito dall'età e da malattia, egli non si sentiva la forza di soddisfare tale impegno. Senza darne avviso a Parigi, egli rivolse preghiera a Salieri perchè lo volesse sostituire nell'onorifico incarico. Questi accettò e si diede tosto al lavoro, che riuscì piuttosto difficile e faticoso per un compositore che aveva poca conoscenza della lingua e niuna della scena francese. Condotto a termine lo spartito, Gluck lo trovò di suo pieno gradimento. Ei scrisse allora all'Amministrazione dell'Opéra che un allievo lo aveva aiutato nella sua opera e che anzi questi si recherebbe in suo luogo a Parigi per dirigere la *mise en scène* delle *Danaidi*. Salieri difatti arrivò nella capitale della Francia ai primi giorni del gennaio 1784, e la sua tragedia, eseguita all'Opéra il 26 aprile di quell'anno, destò il più vivo entusiasmo (1). Il cartello teatrale ed i giornali l'avevano annunziata come messa in musica da Gluck e Salieri, ma il giorno della tredicesima rappresentazione (16 maggio) apparve sul *Journal de Paris* una lettera di

(1) *Les Danaïdes*, tragedia lirica in cinque atti, fu riprodotta con esito splendidissimo a Parigi nel 1817 con cangiamenti ed aggiunte fattivi da Persuis e da Spontini. Questi vi aveva introdotto un baccanale di grande effetto.

Gluck nella quale ei dichiarava che Salieri era l'unico autore delle *Danaidi* (1). Il teatro dell'Opéra pagò 10,000 franchi a Salieri per la proprietà dello spartito, e lo indennizzò con 3000 lire delle spese di viaggio; la regina, alla quale egli aveva dedicato il suo lavoro, gli fece un ricco dono.

Salieri si ricondusse a Vienna ricco di gloria e di onori portando seco il libretto *Les Horaces*, tragedia lirica che Guillard aveva tolto da *Horace* di Corneille. Lo stesso anno compose per Vienna *Semiramide* (3 atti) e *Il ricco d'un giorno* (opera buffa in 3 atti), e per incarico dell'imperatore *Eraclito e Democrito* (2 atti) e *La grotta di Trifonio* (2), pure in 2 atti, rappresentate al teatro di Corte, la prima nel 1785 e la seconda nel 1786. Nell'agosto tornò a Parigi per dare all'Opéra *Les Horaces*, spartito che la regina volle fosse eseguito alla corte prima che a Parigi. Così fu fissata la rappresentazione a Fontainebleau pel 9 novembre, ma la prova generale, fatta in presenza della regina, lasciò temere una caduta. Allora si prese a pretesto un' indisposizione, probabilmente simulata, d'uno dei principali attori, per sospendere la recita. Tuttavia la regina non rinunziò alla sua idea, e *Les Horaces* comparvero sulle scene di Versailles la sera del 2 dicembre 1786, non precedendo che di 5 giorni la rappresentazione solenne a Parigi. Non ostante le felici previsioni di Gluck, l'opera cadde interamente. Tutti gli scrittori di quell' epoca sono unanimi nel condannare l'infelicissimo poema di Guillard, ed usano indulgenza verso Salieri, attribuendo la sua mancanza d'ispirazione al cattivo libretto che aveva da musicare. L'anno

(1) Fétis narra di aver veduto il contratto col quale Salieri vendeva il diritto di stampare *Les Danaïdes* al Deslauriers. L'editore si obbligava di pagare all'autore lire 1200 alla condizione che il nome di Gluck resterebbe sul cartello per dodici rappresentazioni. Quest'opera fu tradotta in tedesco sotto il titolo di *Danaus*.

(2) Lo spartito della *Grotta di Trifonio* fu stampato a Vienna da Artaria.

appresso però il maestro ottenne sulle stesse scene una splendida rivincita col *Tarare*, opera in 5 atti con prologo (8 giugno 1787) (1). Malgrado il soggetto assurdo, in cui per la prima volta Beaumarchais aveva mescolato l' elemento tragico al buffo, l'opera fu applaudita con tale frenesia che Salieri, quasi svenuto, venne dai cantanti portato al proscenio e quivi coronato d' alloro. *Tarare* e *Les Danaïdes* sono gli spartiti in cui più altamente si levò il talento di Salieri. A Vienna egli trattò di nuovo il soggetto del *Tarare*, che messo in scena nel 1788 sotto il titolo di *Axur Re d'Ormus*, poesia di Da Ponte, ebbe un esito di fanatismo (2).

In quest'epoca della sua carriera Salieri fu d' un'attività straordinaria: ei scrisse diverse opere ed altre produzioni

(1) *Tarare* fu riprodotto a Parigi ai 3 di agosto 1790 nella festa della Federazione. Beaumarchais immaginò allora di aggiungere all'opera un atto intero col titolo di *Couronnement de Tarare.* « Cette magnifique cérémonie (Jullien, « op. cit.) où l'on voyait l'*Autel de la Liberté* et le *Livre de la Loi,* où figuraient « des membres de l'Assemblée du peuple, déposant entre les mains de Tarare « la *redoutable autorité du peuple,* des bonzes, des vierges brahmines, des « nègres du Zanguebar, etc., servait à célébrer à la fois la souveraineté na- « tionale, la royauté constitutionnelle, le mariage des prêtres, le rétablissement « du divorce, l'affranchissement des nègres, etc... Cette reprise de *Tarare,* « travesti en opéra *monarchique-constitutionnel,* mécontentait à la fois les fa- « natiques de tous les partis: les colons et les nègrophiles, les aristocrates « et les patriotes, les partisans et les ennemis du divorce ou du mariage des « prêtres. Elle souleva enfin une si effroyable tempête que Lafayette et Bailly « furent obligés de faire intervenir la garde nationale pour rétablir l'ordre. » Tuttavia l'opera fu tenuta in repertorio. Quando cadde la monarchia costituzionale (10 agosto 1792), anche *Tarare* disparve, ma fu nuovamente accomodato a foggia repubblicana e rimesso in scena nel settembre 1795. Lo si eseguì poi in novembre 1802, e nel 1819, sempre con ritocchi adatti all'epoca del Consolato e della Restaurazione.

(2) Questa versione italiana di *Tarare,* nella quale non era conservata del vecchio poema che la sinfonia eroica, fu data al teatro Italiano di Parigi il 6 marzo 1813, eseguita mirabilmente da M.es Sessi e Nerri, Tacchinardi, Porto, Bassi, Angrisani, Benelli e il buffo Carmanini.

ottenendo nuovi trionfi. Frattanto cessava di vivere Giuseppe II, e per gli avvenimenti che seguirono la sua morte le rappresentazioni al teatro di Corte si fecero piuttosto rare. *Catilina* (1792), *Il mondo alla rovescia* (1794), *Palmira* (1795), *Il moro* (1796), *Falstaff* (1798), *Cesare in Farmacusa* (1800), *Angiolina* (1800), *Annibale in Capua* (1801), *La bella selvaggia* (1802), *Die Neger (Il negro,* 1804), furono le ultime composizioni drammatiche dell'illustre maestro. Da allora egli rimase unicamente fedele alle sue funzioni di maestro di cappella della corte.

Più che settantenne e sofferente in salute, Salieri nel 1821 domandò la sua pensione, che gli fu accordata solo nel 1824. L'imperatore volle conservargli l'intero stipendio in testimonianza della sua soddisfazione per il lungo servizio (di quasi cinquant'anni) del maestro; ma questi non godette a lungo le dolcezze del riposo ed i vantaggi che si aveva ben degnamente meritato. Antonio Salieri moriva a Vienna il 12 maggio 1825, contornato dalla moglie e dalle sue tre figlie che gli prodigarono cure amorose fino all'estremo respiro.

Tutti gli artisti che si trovavano allora a Vienna assisterono alle solenni esequie del celebre maestro; vi fu eseguita la *Messa da requiem* ch' egli stesso si aveva scritta e che non aveva fatto udire ad alcuno. E per onorare degnamente la memoria del Salieri, si collocò il suo ritratto nella grande sala del Conservatorio di quella capitale, dove trovasi tuttora fra mezzo i sommi dell' arte musicale.

Decorato della Legion d'onore da Luigi XVIII, Salieri aveva avuto la nomina di associato straniero dell' Istituto di Francia nel 1806, di membro dell'Accademia Reale di belle arti nel 1816 e di corrispondente straniero del Conservatorio di Parigi. Egli apparteneva anche all'Accademia Reale di musica di Stoccolma.

Uomo amabile, allegro e di molto spirito, Salieri ebbe molti amici fra gli artisti e nel mondo. Piccolo di statura ma ben proporzionato e sempre vestito con ricercatezza, egli aveva un gesto animato e sulla sua faccia bruna spiccavano due occhi neri pieni di fuoco. Nessuno sapeva narrare con maggior brio di Salieri i tanti aneddoti ch' egli amava raccogliere e che riuscivano tanto più ameni nel suo linguaggio, strano miscuglio d' italiano, di tedesco e di francese. Grande amatore di ghiottonerie, ogni bottega di pasticciere esercitava su di lui un' influenza irresistibile. Facile allo sdegno, facilmente si calmava e la bontà del suo cuore mai si smentì. Nella sua vita di artista ebbe a provare grandi emozioni che a ben pochi compositori di genio furono concesse.

Salieri fu l'oracolo di tutti i musicisti tedeschi che scrissero nel primo quarto del nostro secolo; Beethoven e Meyerbeer si chiamarono onorati di averne ricevuto i consigli: Hummel e Moscheles furono suoi allievi.

Oltre le citate, Salieri scrisse le seguenti composizioni:

OPERE: *Il barone di Rocca-antica* (2 atti), Vienna, 1772; *La secchia rapita* (3 atti), Vienna, 1772; *La locandiera* (3 atti), Vienna, 1773; *La calamita de' cuori* (3 atti), Vienna, 1774; *La finta scema* (3 atti), Vienna, 1775; *Delmita e Daliso* (2 atti), Vienna, 1776; *Cublai Gran Can de' Tartari* (2 atti), Vienna, 1788; *Il pastor fido* (4 atti), Vienna, 1789; *La cifra* (2 atti), Vienna, 1789; Sinfonia, intermezzi e cori degli *Hussiti di Naumbourg*, 1803; Frammenti di un'opera non rappresentata, dal titolo: *I tre filosofi; Das Posthaus (L'uffizio di posta)* e *Die generalprobe (La prova generale)*, opere non condotte a termine (1).

(1) Fétis cita anche la *Princesse de Babylone*, scritta per l'Opéra nel 1789, su parole di Martin, e non rappresentata. È vero che Salieri, di ritorno a Vienna dopo il successo di *Tarare*, aveva accettato questo libretto, e forse

ORATORÎ: *La passione di Gesù Cristo*, in 2 parti, 1776; *Le jugement dernier*, musica di Gluck e Salieri, oratorio eseguito al concerto delle Tuileries il 30 maggio 1788. (L' indomani *Le journal de Paris* annunziò che la musica di quest'oratorio era del solo Salieri essendo « bien juste « de restituer à cet habile compositeur la gloire et le mé-

avrà anche cominciato a musicarlo; ma il lavoro non progredì certo gran fatto, perchè l'Amministrazione dell'Opéra lasciò comprendere al maestro che, pur bramando assai un suo nuovo spartito, non voleva lo scrivesse sul poema di Martin, e ciò probabilmente per la spesa ingente della messa in scena. Anzi il segretario dell'Accademia, M. Lasalle, propose al Salieri un altro libretto dal titolo *Le troubadour*. Finalmente il 24 febbraio 1791 la Direzione dell'Opéra, dopo una seconda lettura, rifiutò in modo assoluto *La princesse de Babylone*, e Martin se ne consolò pubblicando il suo poema (Paris, Denné, 1791), al quale diede tutta l'apparenza di un'opera musicata interamente coll'indicare il nome dei principali artisti chiamati ad eseguirla. Così Fétis sbaglia quando afferma che la partitura di quest' opera si trova negli Archivî dell'Accademia Reale di musica. Egli è pure in errore quando fra le opere musicate da Salieri cita *Chimène et Rodrigue*, tragedia lirica in 5 atti (1788), e *Sapho*, in 3 atti (1790), spartiti che dice scritti per l'Opéra, e conservati anche questi presso l' Accademia Reale di musica; Jullien trovò che queste opere esistono di fatto negli Archivî dell'Opéra, ma che *Chimène et Rodrigue* è di Sacchini, *Sapho* di Reicha, e *La princesse de Babylone* di Kreutzer. Il lavoro di Jullien è interessantissimo, perchè egli ha scoperto negli Archivî nazionali documenti innumerevoli riguardo l'Amministrazione dell'Accademia di musica nel periodo dal 1780 al 1790 in cui comparvero sulla scena le opere di Sacchini e di Salieri. « Tutti questi rapporti, lettere e denunzie gettano la « luce più meridiana sulle persecuzioni a cui Sacchini fu esposto da parte « di coloro che dirigevano l'Opéra alla nascosta, persecuzioni di cui si parla « discretamente negli scritti del tempo, e che sono svelate in questi fogli di « Stato. E così pure per Salieri.... In seguito a queste scoperte, i nostri studî « a poco a poco giunsero a comprendere tutta un' istoria secreta ed assolu- « tamente nuova di occulti raggiri, di alte influenze che scombussolavano « allora la Corte e l'Opéra per le questioni d'arte; istoria che riverbera una « considerevole importanza sui grandi personaggi che vi si vedono figurare, « e prender caldamente parte per o contro questi due musicisti, il soprain- « tendente dei *Menus-Plaisirs*, il ministro di Casa reale, l'ambasciatore del- « l'impero, e perfino la Regina. »

« rite d'avoir fait un ouvrage aussi beau et aussi bien en-« tendu dans toutes ses parties. » Però sembra che Gluck sia l'autore principale di quest'oratorio); *Gesù al limbo*, in 2 parti, 1803; Frammenti del *Saule*.

CANTATE: *La sconfitta di Borea*, 1774; *Il trionfo della gloria*, 1774; *La riconoscenza* (cant. allegorica), 1796; *Der Tyroler Landsturm (La tempesta nel Tirolo)*, 1799; *La riconoscenza dei Tirolesi*, 1800; *L'oracolo*, 1803; *Habsbourg*, 1805.

MUSICA SACRA: 5 *Messe* a 4 voci sole e con orchestra; un *Requiem*, molti Salmi, *Vesperi*, Mottetti, ecc., a più voci sole e con orchestra.

MUSICA VOCALE: circa 50 pezzi (Arie, Duetti, Terzetti, Cori, ecc.), con accompagnamento d'orchestra; 28 Divertimenti con accompagnamento di pianoforte, divisi in 3 parti, Vienna, Weigl; Scherzi armonici (25 Canoni a 3 voci sole), Vienna, Weigl; Continuazione della medesima raccolta (15 Canoni a 3 voci, e 12 Pezzi a 2, 3 e 4 voci, senza accompagnamento), Vienna, Weigl; *Metodo di canto* in versi italiani posti in musica a 4 voci con accompagnamento di basso (manoscritto).

MUSICA ISTROMENTALE: Sinfonia concertante per violino, oboe e violoncello, 1774; Concerto per flauto ed oboe, 1774; Concerto per organo, 1775; Sinfonia per orchestra, 1776; 2 Concerti per pianoforte, 1778; Serenate e musica di balli; 24 Variazioni per orchestra sopra il tema delle *Follie di Spagna*.

Padre Stanislao Mattei

Stanislao Mattei ebbe oscuri natali a Bologna il giorno 10 di febbraio del 1750 da Giuseppe Mattei, fabbro-ferraio, e Teresa Borsari. In tenera età ammesso alle scuole pie per impararvi l'aritmetica e la lingua latina, mostrò ingegno pronto e vivace, ed una grande passione per l' arte musicale, perchè fino d' allora amava frequentare la chiesa di San Francesco de' Minori Conventuali ove ogni giorno vi aveva Messa e Vespero in musica. Il padre Martini osservò l'assiduità del giovinetto alle sacre funzioni; volle conoscerlo e prese per lui molto interesse quando scorse come ei fosse assai ben disposto per la musica, ed inclinato alla ritiratezza. Egli lo persuase a vestire il suo abito religioso, e da quel momento l'erudito maestro lo istruì con ogni cura nelle discipline musicali, nel tempo stesso che il Mattei si dava allo studio delle scienze filosofiche.

A sedici anni Mattei pronunciò i voti, ed a ventuno fu ordinato prete. Egli aveva fatto sì rapidi progressi alla scuola del Martini, che questi lo ammirava in modo speciale nella fioritissima ed eletta schiera de' suoi discepoli; anzi, allorchè per la sua cagionevole salute cessò dall'insegnare il contrappunto, scelse il Mattei a tener le sue veci. Volle anche ch'egli lo sostituisse nell'ufficio di maestro di cappella di San Francesco.

Una tenera affezione univa il Mattei al suo maestro di cui era divenuto il confessore; ei lo aiutò nelle sue ricerche di erudizione, divenutegli faticose a causa delle infermità, e lo assistette amorosamente nell' ultima sua malattia. Il Padre Martini morendo diceva: *Io so in quali*

mani lascio i miei libri e le mie carte, intendendo forse che il suo allievo avesse a continuare le opere da lui incominciate, e fra queste in ispecialità il IV tomo della *Storia della musica;* ma, osserva il Fétis, il Mattei non giustificò la confidenza in lui riposta, perchè, trovando probabilmente simile lavoro troppo al disopra delle sue forze, non ne pubblicò una linea, sebbene abbia sopravvissuto 39 anni al suo maestro.

Il Padre Mattei aveva cominciato verso il 1776 a far sentire le sue composizioni per la chiesa; alla morte del Martini (1784) la Religione lo chiamò con nomina formale a succedergli come maestro della cappella di San Francesco, ufficio ch'egli occupava già da molti anni. Continuò allora a scrivere in grande quantità *Messe*, Mottetti, ecc., e tutti acclamavano il Mattei compositore dotto, e solo degno di occupare quell'alto seggio.

Tra le varie vicende politiche che negli ultimi anni del settecento portarono cangiamenti nei governi e nelle leggi, le corporazioni religiose furono soppresse. Il Mattei nel 1798 tornò al secolo, e stabilitosi colla vecchia madre in un modesto alloggio, proseguì ad occuparsi de' suoi studî prediletti, e provvide ai mezzi per vivere coll'insegnare la composizione. Numerosi scolari frequentarono la sua scuola, ed egli si acquistò un nome celebre come professore. Il suo attaccamento alla città, nella quale aveva avuto i natali, gli fece rifiutare molti posti che gli vennero offerti altrove; ma accettò con piacere la nomina a maestro di cappella di San Petronio in Bologna, e ne disimpegnò le funzioni fino alla sua morte.

L'Accademia Filarmonica di Bologna lo acclamò nel 1799 socio d'onore, e lo annoverò fra gli statutarî nel 1804 senza imporgli l'obbligo dell'esperimento che solevasi prescrivere a chiunque venisse accolto tra gli accademici. Nello stesso anno si organizzò in Bologna un Liceo Comunale di mu-

sica, e Mattei vi fu prescelto a professore di contrappunto. Mercè il dotto maestro, quell' Istituto salì a tanta rinomanza, che da ogni parte d'Italia vi correvano allievi ad apprendervi la musica; si formarono in quella scuola i più celebri maestri dell'età nostra, fra gli altri Rossini, Donizetti e Morlacchi.

Dopo la morte della madre, il Mattei si ritirò presso il suo amico Battistini, curato di Santa Caterina, e trascorse i suoi ultimi anni nella calma d'una vita unicamente dedicata a lavori di gabinetto ed all'educazione de'suoi scolari.

Toccava il settantesimo quinto anno del viver suo, quando cadde gravemente infermo. Tornarono vani i soccorsi della scienza, chè ai 12 di maggio del 1825 ei passò da questa vita.

Per attestare il pubblico cordoglio, il Consiglio comunale di Bologna ordinò a sue spese un pubblico mortorio, e concesse agli alunni del Liceo di prender parte alle onoranze che venivano tributate al loro bene amato maestro, affidando loro l'esecuzione del *Requiem* (11 giugno 1825) composto espressamente per la mesta cerimonia dal maestro Giuseppe Pilotti. L'Accademia Filarmonica volle pure onorare il socio illustre decretandogli solenni esequie. Sulla sua tomba fu eretto un monumento col busto del maestro.

Mattei « scrisse bensì in ogni genere di musica, ma di « profana assai poco: moltissimo di musica sacra. Di pro- « fana ricordasi appena un'operetta in sullo stile del Ci- « marosa, intitolata *Il librajo*, ed eseguita nel Seminario « di Bologna sin da quando era arcivescovo in questa città « il cardinale Giovanetti; nonchè alcune altre Cantate, che « in qualche particolare circostanza fu a comporre indotto. « Di sacra molto scrisse, e molto e giustamente fu com- « mendato. Non faremo parola di un suo *Oratorio*, perchè « non già nella musica teatrale, ma nella musica da chiesa « egli fu grande.... E le sue *Messe* memorabili sono per

« la molta profondità e per una dolce sensibilità onde fu-
« rono composte: dignitose ed insieme brillanti; di uno
« stile nobile, pieno e fiorito. Egli è nel sacro tempio, ove
« la gloria di Colui che tutto muove innalza la sua mente
« per modo, e sì di un santo affetto l'accende, che intuona
« inni festosi e cantici solenni, i quali si hanno a giusta
« ragione per capi d' opera dell' arte.... Vuolsi pure che
« avesse il Mattei posto mano ad un'opera intorno il con-
« trappunto, ma che non fu mai tale opera pubblicata, nè
« da alcuno veduta: nè si sa neanche se egli vi avesse
« dato compimento. La sola opera da lui scritta e data
« alle stampe si è quella dedicata all' Infante Don Carlo
« Lodovico di Borbone, Principe di Lucca, e cioè: *Pratica*
« *d'accompagnamento sopra Bassi numerati*, *e Contrappunti*
« *a più voci sulla scala ascendente maggiore e minore con*
« *diverse Fughe a quattro e otto* (Bologna, Cipriani, 1825-30,
« tre parti in foglio) (1), opera commendabilissima, di
« molta utilità, e per la quale il giorno 24 di gennaro

(1) Fétis scrive che il Mattei « come la maggior parte dei maestri italiani « delle migliori scuole, possedeva una buona tradizione pratica sull' arte di « comporre; per questo egli si distinse come professore, e formò dei buoni « allievi; ma non v'era in lui dottrina, nè critica, come lo prova l' opera: « *Pratica d'accomp., ecc.* In tale lavoro tutta la teoria del Mattei sull'armonia « è racchiusa in 6 pagine, e si limita ad esporre la forma dell'accordo per- « fetto, di quello di settima dominante e dei loro derivati con qualche no- « zione sugli accordi di ritardo. Del resto i fatti particolari non sono colle- « gati ad alcuna considerazione generale; nessuna filosofia si fa scorgere « nell' assieme di questi fatti. Alcune regole di contrappunto, cogli esempî « relativi, compongono tutta la teoria di questo ramo dell'arte nel libro del « P. Mattei. Tali regole sono presentate d'una maniera empirica e senza al- « cuna discussione di principî, ma sono seguite da buoni esercizî di contrap- « punto semplice, che hanno il solo difetto di non essere bene graduati. « Sembra che le lezioni orali del Mattei fossero pure sprovvedute di ragio- « namento e di critica, perchè Rossini mi diceva a Bologna nel 1841: *J'aurais* « *eu du penchant à cultiver les formes de la musique sévère, si j'avais eu dans*

« del 1824 l'Accademia Reale di belle arti dell'Istituto di « Francia il nominò Accademico corrispondente (1). »

All'epoca della fondazione dell'Istituto di scienze, lettere ed arti del Regno d' Italia (1808) Mattei fu eletto fra gli otto membri della sezione di musica. Il suo nome venne anche richiesto da altre Accademie d' Europa. Egli fu in pregio agli uomini più insigni; tennero seco lui corrispondenza i cardinali Buoncompagni, Gonzaga ed Odescalchi, e la Duchessa di Lucca, della quale era maestro di cappella onorario. Non si lasciò mai adescare dalle ricche offerte colle quali lontani principi lo invitavano, ei contentavasi della modesta sua condizione. In tutta la sua vita « rappresentò un buon sacerdote, un' artista amabile, un « utile cittadino. Schietti ed innocenti erano i suoi costumi: « caro a tutti per la piacevolezza di parole e di maniere: « alle quali corrispondeva la sua persona di statura media, « capegli biondi, occhi neri e vivaci, faccia graziosa e ri« dente, carnagione bianca e delicatamente colorita (2). »

Le composizioni del Mattei, che tutte sono rimaste manoscritte, si trovano oggigiorno nella Biblioteca San Giorgio dei Minori Conventuali, poche presso il Liceo comunale di musica di Bologna; consistono in moltissime *Messe*, Salmi, Inni, Mottetti e Sinfonie per l' *Offertorio.*

« *mon maître de contrepoint un homme qui m'eût expliqué la raison des règles;* « *mais lorsque je demandais à Mattei des explications, il me répondait toujours:* « C'EST L'USAGE D'ECRIRE AINSI. *Il m'a dégoûté d'une science qui n'avait pas* « *de meilleures raisons à me donner des choses qu'elle enseignait* »

(1) *Vita di Stanislao Mattei* scritta da Filippo Canuti avvocato, Bologna, 1829, tipografia di Emidio Dall'Olmo (con ritratto inciso da P. Romagnoli).

(2) Canuti, op. cit.

Nicola Zingarelli

Tra i compositori che produsse la famosa scuola napoletana, Zingarelli non brilla che come stella di seconda grandezza. Egli non ispiegò l'arditezza di idee e la forza drammatica dei grandi maestri del secolo scorso, Jommelli, Piccinni, Guglielmi, Sacchini, Paisiello e Cimarosa; ma è loro pari nella grazia della melodia e nell'ammirabile distribuzione delle voci. Egualmente fecondo, fu soventi volte trascurato nel comporre, e produsse più spesso opere mediocri che capolavori.

Nicola Antonio Zingarelli, nato a Napoli il 4 aprile 1752, fu figlio di un tenore maestro di canto, Riccardo Tota Zingarelli e di Teresa Ricci. A sette anni gli morì il padre, ed egli, sprovvisto di tutto, potè entrare gratuitamente nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Quivi, dovendo per le leggi dell'Istituto darsi allo studio di qualche stromento, prese il violino; in appresso Fenaroli cominciò ad apprendergli l'accompagnamento dei partimenti ed i principî della composizione. Si racconta che quando nell'autunno Fenaroli si recava a passar le vacanze in Ottajano, paesello posto alle falde del Vesuvio, Zingarelli percorreva di frequente a piedi le undici miglia che lo dividevano dal suo maestro per fargli vedere qualche Fuga, Mottetto od altro suo lavoro da correggere: tanto vivo era in lui il desiderio d'istruirsi. Al suo sortire dal Conservatorio (nel 1769) l'abate Speranza, uno de' buoni allievi di Durante, lo iniziò alle tradizioni di quel severo compositore.

Circa quell'epoca lo Zingarelli diede un primo saggio di musica drammatica coll'intermezzo *I quattro pazzi* che, eseguito da' suoi compagni nel teatrino del Conservatorio,

ebbe elogi ed applausi dai professori. Ma come la maggior parte degli artisti poveri, il giovane compositore avanti di arrivare alla scena dovette ricorrere all'insegnamento. Per varî anni egli visse a Torre Annunziata in casa Gargano, ove insegnava il violino ai giovanetti della famiglia, e ne riceveva in compenso tavola ed alloggio; con qualche altra lezione che dava nel paese provvedeva meschinamente ai suoi bisogni. Per buona sorte fu conosciuto dalla duchessa di Castelpagano, la quale, mossa a pietà della triste condizione dell'artista, prese per lui molto interesse: lo volle suo maestro di canto e di accompagnamento, e fattasi sua protettrice, gli spianò la via alla fama ed alle ricchezze.

Nel 1778 Zingarelli compose pel teatro San Carlo una Cantata a 3 voci (12 gennaio). L'anno seguente fece eseguire in casa della duchessa un'altra Cantata: *Pigmalione*, che ebbe buon successo, e finalmente dopo due anni potè ottenere di scrivere pel San Carlo l'opera seria *Montezuma*, che fu rappresentata il 13 luglio del 1781. La musica di questo dramma venne trovata più dotta che piacevole e non ottenne favore; però riprodotta in Germania, piacque assai, anzi fu lodata da Haydn. L'insuccesso dello Zingarelli non diminuì la fiducia che in lui aveva riposto la duchessa di Castelpagano; ella gli diede lettere di raccomandazione per alcune dame dell'alta società di Milano, ove lo Zingarelli aveva deciso di recarsi. In quella città egli compose pel teatro alla Scala *Alsinda*, messa in scena nel carnevale del 1785; in quest'opera, scritta, secondo il Carpani, in sette giorni, l'autore aveva abbandonato la carriera piuttosto ricercata del *Montezuma*, e si guadagnava così molto plauso. Nella quaresima dello stesso anno fece eseguire alla Scala la Cantata *Telemaco* che gli procurò tutto il favore e la simpatia dei milanesi. Con ottimo esito egli diede due anni dopo al medesimo teatro l'*Ifigenia in Aulide* (carnevale 1787), e per quest'opera salì in tale rinomanza,

che nel 1789 fu chiamato a Parigi per musicare l'*Antigono* su parole del Marmontel. Quest'opera però non riuscì felicemente (30 aprile 1790, Accademia reale di musica), forse per le gare musicali ancora vivissime e più ancora per le vicende politiche che allora occupavano gli animi, e non rimase sulle scene che due o tre sere (1). Lo Zingarelli, vistosi accolto con indifferenza dal pubblico di Parigi, credette bene di lasciare la Francia, e visitando la Svizzera si ricondusse alla sua diletta Milano.

Qui diede al teatro alla Scala *La morte di Cesare* nel carnevale del 1791, *Pirro re di Epiro* l'anno seguente nella medesima stagione, e nell'autunno *Il mercato di Monfregoso*, opera buffa che venne assai encomiata. In quell' epoca fu aperto un concorso, che durò tre giorni, al posto di maestro di cappella del Duomo; fra le altre prove si diede per tema un Canone ad otto parti reali, e lo Zingarelli in tale composizione superò tutti i suoi competitori. Allora, sebbene molto occupato di musica sacra, lo Zingarelli non abbandonò il teatro: nell'autunno del 1793 fece rappresentare sul teatro alla Scala *La secchia rapita*, ed *Apelle* alla Fenice di Venezia, e nel carnevale seguente scrisse *Artaserse* per la Scala. Tali spartiti ebbero un esito splendidissimo, ed anzi *La secchia rapita* venne subito riprodotta a Dresda.

Si è nella lunga dimora a Milano che lo Zingarelli compose le migliori sue opere; fra queste *Giulietta e Romeo* (teatro alla Scala, 30 gennaio 1796) fu accolta con entusiasmo, e la si disse il capolavoro del maestro napoletano. Questo bellissimo spartito ebbe ad interpreti la Grassini, il celebre soprano Crescentini e Bianchi. Riprodotto a Reggio d'Emilia quell'anno stesso, il Crescentini rifece per

(1) *Antigono*, tradotto in italiano e con cangiamenti, sarebbe stato, secondo il Fétis, eseguito a Livorno nel 1790.

intero nella parte di Romeo tutta la scena e l'aria *Ombra adorata aspetta;* che da allora sempre eseguita in luogo della musica dello Zingarelli, ottenne dovunque grandi applausi. Napoleone ascoltò la *Giulietta e Romeo* a Milano, e ne fu rapito; rappresentata a Vienna nel teatro dell'Opera italiana (1804), valse al Crescentini l'onore della incoronazione sulla scena; e quando la si diede nuovamente nel 1805, Napoleone, che la udiva per la seconda volta, ne rimase tanto fascinato, che volle ad ogni costo avere tra i suoi virtuosi di camera il Crescentini. Nel 1809 il famoso sopranista cantava la parte di Romeo sul teatro delle Tuileries, e Napoleone ne provava la solita emozione. Si dice che tutto l'uditorio piangesse. L'imperatore decorò il Crescentini dell'Ordine della Corona di ferro. « On peut « lire, » scrive Clément, « dans la correspondance de Na- « poléon des réflexions dignes d'intérêt sur cette décoration « donnée à un chanteur, et le mot malencontreux de ma- « dame Grassini sur la *blessure* de Crescentini. Cette dé- « coration produisit alors un si mauvais effet que l'empe- « reur ne renouvela pas l'expériance. » Nel tempo in cui Zingarelli si trovava a Parigi (1811) Napoleone fece dare nel teatro di Corte una rappresentazione del suo melodramma favorito perchè vi assistesse l'autore.

Zingarelli lasciò Milano quando venne eletto maestro della Santa Casa di Loreto, ufficio più onorifico e lucroso di quello che occupava. Rimase colà per quasi dieci anni continuando a scrivere per le scene ogniqualvolta ne era richiesto. Diede così al teatro della Fenice di Venezia *Il conte di Saldagna* (carnevale 1795), *La morte di Mitridate* (primavera 1797), *Carolina e Mexicow* (carnevale 1798), *Il ratto delle Sabine* (carnevale 1800), ed *Edipo a Colone* (carnevale 1803); compose per la Scala di Milano *Meleagro* (carnevale 1798), *Il ritratto* (autunno 1799), *Clitennestra* (carnevale 1801), ed *Il bevitore fortunato* (novembre 1803).

Pel servizio della sua cappella Zingarelli scrisse un numero sterminato di composizioni sacre che sono conosciute in Italia sotto il nome di *Annuale di Zingarelli*, o come vuole qualche altro, di *Annuale di Loreto*. La musica da chiesa dello Zingarelli è grandemente pregiata dal mondo musicale, perchè in essa ad un'espressione spontanea si accoppia una melodia chiara, semplice ed ammirabile.

Nel 1804 l' artista napoletano succedette a Guglielmi come maestro della cappella di San Pietro in Vaticano, ma ciò non lo impedì di continuare la serie delle sue opere drammatiche. In quell' epoca pose anche in musica alcuni brani delle opere dei nostri grandi poeti: fra gli altri i due episodî della prima cantica di Dante, *Francesca* ed *Ugolino*. Sul teatro privato del duca Lante egli fece rappresentare *La distruzione di Gerusalemme*, spartito che ottenne un esito di tale fanatismo, che per desiderio universale lo si volle riprodotto al teatro Valle, ove rimase in scena per ben cinque anni, chè il pubblico pareva non esserne mai sazio. Nel 1810 Zingarelli compose *Baldovino* pel teatro di Torre Argentina, e nell'anno seguente *Berenice* pel teatro Valle. Con questo melodramma, che ottenne splendido trionfo, ei si congedò dal teatro, e d'allora si diede esclusivamente alla musica da chiesa, o di argomento sacro.

In quell'anno nasceva il re di Roma, e Napoleone aveva ordinato che in tutte le città dell'impero si festeggiasse il fausto avvenimento con pubblici spettacoli, e che in ogni chiesa si cantasse l'*Inno Ambrosiano*. A Roma tutte le autorità furono invitate a recarsi in San Pietro per assistere alla solenne cerimonia del *Te Deum*, e all'ora stabilita tutto era pronto, solo mancava il maestro di cappella. Invano si diede ordine allo Zingarelli di dirigere l' esecuzione della musica: egli nobilmente vi si rifiutò dichiarando con tutta schiettezza che adempirebbe all' obbligo annesso alla sua carica se si trattasse di rallegrarsi per la nascita del figlio

dell' imperatore, ma che per lui l' unico re di Roma era Pio VII, allora prigioniero a Fontainebleau. Il prefetto, irritato da tanta audacia, lo fece arrestare, e condurre nelle carceri di Civitavecchia. Saputo ciò, l'imperatore volle che lo Zingarelli fosse inviato a Parigi: aggiunse che lo si trattasse però con ogni riguardo. Narra il Florimo che il generale Miollis, comandante a Roma, fatto chiamare il maestro, gli dicesse in tuono autorevole:

« Voi al momento, senza frapporre indugio, dovete partire per Parigi: tale si è l'ordine dell'imperatore. »

« Conosco Parigi, e con piacere lo rivedrò una seconda volta: partirò!... »

« Ma a vostre spese... »

« Non posso servirla, » rispondeva Zingarelli con quella freddezza che gli era abituale, « non ho danaro per viaggiare a mie spese. »

« E che cosa avete dunque fatto, » soggiungeva sdegnato il generale, « del danaro finora guadagnato con l'arte che vi fece acquistare tanto nome? »

E lo Zingarelli sorridendo: « Non ho avuto giudizio, l'ho tutto sciupato. »

« Ebbene, » più alterato continuava il Miollis, « quando è così partirete in mezzo ai gendarmi. »

« Meglio per me, » conchiudeva il maestro, » viaggerò più sicuro, ed entrerò a Parigi coi dovuti onori (1). »

L'imperatore avvertito della nuova prova di ostinazione data dallo Zingarelli, ordinò che gli fossero consegnati 200 napoleoni d'oro per il viaggio, ed allora il maestro acconsentì di partire alla volta di Parigi. Al suo arrivo il cardinale Fesch porgevagli in nome dell' imperatore quattro mila franchi, ed egli rimase colà libero e pensionato di 200 franchi al mese fino al febbraio del 1812. In allora

(1) Il dialogo è stato riferito al Florimo dallo stesso Zingarelli.

l'imperatore, essendogli stata ricordata la presenza a Parigi dell'autore di *Giulietta e Romeo* dalla duchessa di Cassano Serra, che proteggeva lo Zingarelli e che si trovava alla corte come prima dama d'onore della regina di Napoli Maria Carolina Murat, fece chiamare lo Zingarelli, e senza dir parola di quanto era accaduto, gli domandò una *Messa* per la cappella Imperiale, dicendogli che la voleva magnifica, ma assai breve. Infatti la musica della *Messa* riuscì di maraviglioso effetto ed incontrò l'approvazione dell'imperatore, il quale imbattutosi al sortir dalla cappella colla duchessa di Cassano Serra, le disse: *È vero che questo vostro compatriota è un buon compositore ed un grande artista; ma è pur vero che è un uomo fatto di ferro: può spezzarsi, ma non si piega.* Dopo ciò Zingarelli, rimunerato del suo lavoro con seimila lire, fu lasciato libero di ritornare in patria, ed anzi ebbe da Napoleone una lettera autografa di raccomandazione per il re Gioachino Murat.

Zingarelli giunse a Napoli verso la fine del 1812. Il governo, vista la valida commendatizia di cui era munito il grande artista, e non trovando un posto per lui conveniente, chè tutti erano occupati da insigni maestri, pensò di crearne per lui uno affatto nuovo. A tale scopo nel febbraio del 1813 si abolì il modo d'insegnamento e di amministrazione del Real Collegio di musica, sostituendo al giurì, fino allora in uso, un direttore, e vi si nominò lo Zingarelli. Questi sostenne tale uffizio fino al 1816, allorchè per la restaurazione dei Borboni fu dato al Real Collegio altro ordinamento, in virtù del quale Zingarelli si occupò solamente della musica e del canto. In quell'anno ei succedette a Paisiello nel posto di maestro di cappella della Cattedrale, ed in quello di socio ordinario della Reale Accademia di belle arti, di cui ebbe la presidenza nel settembre del 1817.

Fétis écrive : « Ce fut un évenement funeste pour l'école « renaissante de Naples, que le choix de Zingarelli pour

« la diriger. Esprit étroit, rempli de préventions et de « préjugés, livré aux exercices d'une dévotion bigote, il « n'avait ni l'activité, ni l'énergie, ni la bienveillance na- « turelle envers la jeunesse, ni enfin le sentiment éclairé « de l'art qui, seuls, peuvent imprimer un mouvement de « progrès à un établissement de ce genre, » e Florimo ri- battendo le ingiuste parole: « Concentrato Zingarelli tutto « nell'insegnamento, capì e volle che ognuno al par di lui « lo intendesse, che egli doveva essere l'incarnazione par- « lante della grandiosa scuola dello Scarlatti e del Durante, « che aveva dato al mondo musicale una plejade di com- « positori famosi e celebri, e quindi che egli aveva il sacro « dovere di trasmettere intatto il deposito delle tradizioni « di essa nelle mani de' successori siccome intatto era nelle « sue pervenuto. Con ciò non deve intendersi ch' egli esi- « gesse che la musica fosse stazionaria; egli anzi ornava le « lezioni che dava ai suoi giovani alunni coi progressi d' in- « novazione e d' immegliamento che l'arte aveva acquistato « ai suoi tempi. Severissimo nei sani principî della scienza, « diceva sempre ai suoi discepoli: *Studiate, osservate atten- « tamente, cari miei, le opere dei sommi nostri maestri che « furono, ed anche quelle dei celebri maestri delle nazioni stra- « niere, prendendo sempre di mira il vero ed il bello, ch'è uno « ed immutabile. Nei grandi esemplari imparerete il gusto, le « grazie ed il modo per piacere. Le loro produzioni, che pren- « derete a modello, vi sveglieranno il fuoco sacro, se Dio ve « lo ha donato. Da me imparate la grammatica, la semplice e « nuda arte; e una volta conosciutala, e divenuti maestri, stu- « dierete il modo di nasconderla. Guai a voi se vorrete farne « pompa e brillare per essa: allora sarete perduti. Se il pub- « blico non dovrà dilettarsi che della semplice arte vostra, vi « chiamerà pedanti, autori monotoni, e comunque riconoscerà « voi per dottori in musica, pure vi* fischierà (1).

(1) Se i compositori d'oggigiorno meditassero su queste parole!...

« Molta parte del tempo dava a' suoi alunni, che ei te-
« neva sempre in luogo di figliuoli. Tenero non meno dei
« loro progressi nell'arte che de' vantaggi loro, ai quali di
« gran cuore cooperava, ebbe la soddisfazione, scorsi sei
« anni da che trovavasi preposto all' insegnamento, di veder
« uscire dalla sua scuola Saverio Mercadante, e quasi con-
« temporaneamente Carlo Conti, nomi che soli bastereb-
« bero per comprovare la valentia di un maestro. » (1).

Verso la fine del 1825, racconta il Florimo, il ministro dell' Interno e quello della Pubblica Istruzione vollero visitare il Collegio di musica e condussero seco loro come assistenti il cav. Corigliano dei Marchesi di Rignano ed il cav. Gaspare Selvaggi, due valenti dilettanti bensì, ma che non era regolare mettere in confronto coi maestri del collegio, scelti sempre tra i più rinomati del paese. Incominciato l'esame si presentò il primo alunno Vincenzo Bellini. Zingarelli fece osservare: *Credo soverchio, se non inutile, esaminare questo giovanetto che fra qualche mese dovrà essere esaminato da giudici assai più severi di noi, dal pubblico di San Carlo ove darà l'opera che sta componendo,* Bianca e Gernando. Tutti furono del suo avviso. Quando si diè principio all' esame della scuola di canto, Crescentini che ne aveva la direzione, si accingeva a far eseguire i suoi solfeggi, ma Zingarelli prese a dire: *Signor Crescentini, ricordatevi che là dove sono gli architetti, i muratori debbono rimanere al loro posto. Il solfeggio per l'esame degli alunni di canto lo scrivo io, che sono il direttore del collegio.* Tutti tacquero, ed egli si mise a comporlo. L' esame riuscì benissimo, ed i ministri si dichiararono soddisfattissimi; nel fare le loro scuse allo Zingarelli se per poco avessero dubitato della sua solerte direzione, gli pro-

(1) Nella scuola diretta dallo Zingarelli si formarono anche Vincenzo Bellini, i fratelli Ricci, Lauro Rossi, Errico Petrella, ecc.

digarono i più lusinghieri elogi. Egli sempre silenzioso li seguì fino alla porta, e spingendosi allora avanti e mettendosi in testa il cappello, così li apostrofò: *Signori ministri, li prego non dimenticare per l' avvenire che uomini come loro degnissimi per fare da ministri, il re di Napoli ne trova quanti vuole; ma per fare il direttore del Collegio di musica, sempreché voglia limitarsi a sceglierlo fra i suoi sudditi, attualmente non ne ha che uno solo, e questo sono io che mi chiamo Nicolò Zingarelli, ed il torto a chi spetta. Non si doveva neanche per un solo momento supporre che il Collegio affidato alla mia direzione potesse andar male e non progredire nell' insegnamento. Basto io solo, senza esser da niuno coadiuvato, per esaminare gli alunni del mio Collegio.* Poi bruscamente si congedò voltando le spalle. I ministri arrossirono e senza dir parola montarono in carrozza. Zingarelli, contento di sè, salendo le scale del Collegio, rivolto a coloro che lo accompagnavano (tra questi era il Florimo), disse: *Alla fin fine ho dato alle Loro Eccellenze una buona lezione, e ci penseranno due volte prima di ritornare qui a presedere ad un altro esame. Ora che mi destituiscano; se loro piacesse di farlo, il re non vi acconsentirebbe di certo; ma se ciò avvenisse per me vuol dir lo stesso: ho un capitale in Roma, ultimo avanzo delle largizioni napoleoniche, che mi frutta la rendita di dodici scudi romani al mese, per me più che sufficienti, perchè solo, a vivere da signore.* — Questo aneddoto dipinge a maraviglia la tempra del carattere del professore napoletano.

Ei consacrava i pochi momenti di libertà alla composizione di musica sacra. Nella quaresima del 1827 fece eseguire da 200 alunni del Collegio e delle scuole esterne di San Pietro a Majella un suo *Miserere* a quattro voci alla Palestrina d' un effetto sorprendente. Regna in questo lavoro un sentimento di semplicità ammirabile, e le voci sono distribuite con gusto squisito. Questo *Miserere* formò

per trentadue anni l'ammirazione ed il diletto dei napoletani e degli stranieri che si trovavano in quaresima in quella città (1). Nel 1829 scrisse pel gran *festival* di Birmingham il capitolo *Per ea* del Profeta Isaia, lodevole lavoro che fu eseguito da 200 coristi e da orchestra numerosissima sotto la direzione del giovane maestro Michele Costa, e che ottenne applausi. Nel carnevale del 1833 compose per gli alunni dell'Ospizio di San Michele in Roma il melodramma sacro *Saul*, e lo regalò al pio istituto. La musica dello Zingarelli piacque assai, e diede a vedere come nel vecchio maestro non fossero ancora esauriti la fervida fantasia e l'estro dei modi teatrali.

Grave di anni, Zingarelli aveva già cominciato a risentire alcuni acciacchi che sempre più aumentando mostrarono chiaramente esser egli minacciato da idrope. I medici gli prescrissero l'aria di Torre del Greco come quella che potrebbe allontanare gli effetti del morbo. Mentre trovavasi colà il male si accrebbe, ed egli accorgendosi del pericolo, il 1.° maggio 1837 chiese i sacramenti. Devoto per intimo convincimento, rispondeva egli stesso alle preci del sacerdote con animo tranquillo, e tranquillo e sereno

(1) « Nel mercordì santo del 1830 udii la prima volta cantare il *Miserere* « dello Zingarelli, e che cosa sentii quella sera me ne ricordo ancora, ma « non so dirvelo. Quella notte non chiusi occhio, e la mattina levatomi corsi « al Collegio di musica, e tanto feci e dissi che entrai nelle camere dello « Zingarelli. Come vidi il gran vecchio, gli afferrai una mano con tutte e « due le mie, e gliela baciavo e non parlavo. *Che vuoi, giovinetto?...* ei mi « disse; ed io: *Niente, voglio baciare la mano che ha scritto il* Miserere. Egli « si commosse, mi pose una mano sul capo, e con l'altra additando il cielo « mi disse: *Figlio mio, il gran maestro è lassù. Egli mi ha guidato la mano;* « *loda Dio, non me.* Queste parole sono solennemente belle come il suo « *Miserere.* Io le ho ricordate sempre, specialmente nei luoghi della mia pri- « gionia; ed uno dei miei più ardenti desiderî per dieci anni era quello di « una musica, di tuffarmi come in un bagno di musica per lavarmi l'anima « dalle sozzure. » (Luigi Settembrini)

si conservò pei pochi giorni che visse ancora. Sul punto di morire, colla sua solita arguzia di favellare, diceva al confessore che picchiando alla porta domandava permesso di entrare: *Aprite, aprite, padre mio, e lasciate pure aperto: non è per questa porta che deve entrare la morte che sento vicinissima.* Dopo un'ora, alle undici del mattino del 5 maggio rese l'ultimo respiro in età di 85 anni.

Gli furono resi con pompa gli onori funebri col concorso dei maestri ed allievi del Real Collegio di musica, d'una deputazione del governo, dei soci dell'Accademia di Belle Arti e di tutti i professori della capitale. La sua salma fu portata nella chiesa di San Domenico Maggiore e sepolta nella cappella *del Bambino.* Nel seguente dicembre si celebrarono in suo onore solenni esequie nella chiesa di San Pietro in Majella; vi fu eseguita dagli allievi e da quasi tutti i musicisti di Napoli quella *Messa* dello Zingarelli ch'egli stesso aveva diretto lagrimando alle esequie del povero Bellini e che aveva desiderato fosse eseguita anche per sè stesso.

Raffaelle Liberatore nella *Necrologia di Zingarelli* (1) dipinge stupendamente l'ultimo direttore di San Pietro in Majella.

« Immaginate » egli dice « un uomo grave nell'a-
« spetto e nel portamento, freddamente cortese nei modi,
« alta persona e debitamente proporzionata, mai non curva
« dagli anni nè abbisognante di appoggio; camminare
« spedito, anzi affrettato; largo fronte e rugoso da cui
« traspariva il candor dei costumi, la bontà dell'animo,
« la potenza dell'intelletto; ovale il volto e di regolari
« fattezze, piuttosto bianca ed accesa la carnagione; grigi
« i capelli, gli occhi di un turchino cupo, miopi, ma usi

(1) Liberatore, *Necrologia di Zingarelli,* pubblicata a Napoli nel giornale *Annali Civici,* quaderno 28, novembre 1839.

« a scintillare ed a penetrare; immaginatelo favellatore « pronto ed arguto, non mai ristucchevole; di mente vi- « vacissima, benignissimo di genio, tanto liberale nel pros- « simo quanto pio; sempre inteso all'istruzione dei gio- « vani che l'arte musicale abbracciavano; di quest'arte « amator caldissimo egli medesimo ed indefesso coltivatore; « immaginatelo ottimo amico, affabilissimo co' famigliari, « parco, modesto, perseverante, inflessibile anzi nelle mas- « sime come nelle credenze, ma senza fiele, senza rancori, « infine di ogni bassezza immacolato, ed avrete bastevol « nozione di Nicolò Zingarelli. »

Lo Zingarelli era membro dell'Istituto di Francia (1804), della Congregazione de' Virtuosi di musica in Roma (1805), socio corrispondente del Conservatorio di Parigi (1806), socio ordinario dell'Accademia italiana di scienze, lettere ed arti (1807); l'Accademia Reale di Belle Arti di Napoli lo ascrisse fra i suoi membri nel 1808, quella di Parigi nel 1824, e la Pontaniana nel 1829. In quell'anno egli aveva avuto le insegne di cavaliere dell' Ordine Reale di Francesco I. Stabilita in Napoli la Società Filarmonica, lo chiamò (1835) tra i soci ordinarî; l' Istituto storico di Francia e l'Accademia Reale di Belle Arti di Berlino lo elessero a corrispondente, e infine lo Zingarelli ebbe da vivo gli onori tributati solamente dopo morte ai grandi maestri: vide cioè egli stesso inaugurare la sua effigie nella gran sala dell'Archivio musicale di Napoli.

Dopo molti anni si pensò d'innalzare un monumento sul luogo ove riposavano le ceneri dello Zingarelli, e il 1.° luglio 1857 ne fu splendidamente solennizzata l'inaugurazione nella chiesa di San Giacomo Maggiore.

Un allievo di Zingarelli, insigne maestro di musica della Corte romana, gli fece collocare nel Campidoglio un mezzo busto ad erma lavorato dallo scultore napoletano Giustino Leone.

Le produzioni sacre dello Zingarelli sono innumerevoli. Di più egli compose molte Cantate a più voci con istromenti e con pianoforte, un numero immenso di Solfeggi per tutte le chiavi ed una rilevante quantità di Partimenti, Fughe e Canoni per l'istruzione degli alunni:- lavori assai pregiati per l'ordine, la chiarezza ed il buon gusto. Scrisse anche Sonate per organo, per due violoncelli, per due contrabassi, per due violini, ed un Quartetto (1).

Oltre le opere teatrali citate, si ricordano nelle varie biografie dello Zingarelli le seguenti: *Recimero*, Venezia, 1785; *Armida*, Roma, 1786; *Annibale*, Torino 1787; *L'oracolo Sannita*, opera seria in 2 atti, Torino 1792, e Napoli al teatro Nuovo, 1805; *Gli Orazii e Curiazii*, opera seria in 2 atti, Torino, 1794; Ottave del ventesimo canto della *Gerusalemme liberata* a molte voci con orchestra (la partitura fu stampata a Parigi nel 1795); *La riedificazione di Gerusalemme*, oratorio in 2 parti, Napoli, teatro Nuovo, 1804; *Saulle ovvero Il trionfo di David*, oratorio in 2 parti (da non confondere col *Saul* scritto per gli alunni dell'Ospizio di S. Michele in Roma), Napoli, teatro del Fondo, 1805 (secondo Fétis questo lavoro sarebbe stato eseguito la prima volta nel 1788); *Ines de Castro* (musica di Stefano Pavesi, Giuseppe Farinelli e Nicola Zingarelli), Napoli, teatro San Carlo, 11 ottobre 1806 (e forse a Milano nel 1803?).

(1) Florimo, op. cit., ci dà un elenco lunghissimo delle composizioni dello Zingarelli esistenti presso l'Archivio del Real Collegio di musica in Napoli.

Muzio Clementi

Muzio Clementi, uno dei più celebri pianisti compositori del mondo, nacque a Roma nel 1752. Suo padre, orefice-incisore, era passionatissimo per la musica, e per ciò volle dare al figlio un'accurata educazione in quest'arte. Il piccolo Muzio apprese gli elementi musicali dal suo parente Buroni, maestro di cappella in una chiesa di Roma, ed a sei anni solfeggiava bene; qualche tempo appresso passò sotto la direzione dell'organista Cordicelli, e tale fu la rapidità de'suoi progressi, che a nove anni sostenne egregiamente l'esame ad un concorso, in seguito al quale ottenne un posto di organista nella sua città natia. Ebbe poi a maestri il Santarelli ed il Carpini tenuti, il primo per il professore di canto il più perfetto, e l'altro per il più dotto contrappuntista che fossero a Roma. In sette anni di studio indefesso il Clementi acquistò una profonda conoscenza del contrappunto, ed una straordinaria abilità sul clavicembalo.

Invogliato dal talento precoce del Clementi, un ricco viaggiatore inglese, Beckford, offrì ai di lui parenti di condur seco il giovanetto in Inghilterra, e d' incaricarsi della sua carriera e della sua fortuna. Tale circostanza ammettendo Clementi in una famiglia illustre per coltura e per posizione sociale, gl' ispirò quell' amore alle lettere ed alle scienze che troppo spesso fa difetto anche ai grandi artisti. Giunto a quattordici anni nel Devonshire, ei si diede allo studio delle lingue antiche e moderne nel tempo stesso che continuava con una tenace perseveranza la sua educazione musicale; colla lettura e colla meditazione delle opere di Händel, Bach e Scarlatti, egli sviluppò tutte le sue fa-

coltà artistiche, e perfezionò il suo gusto: in una parola divenne poeta anzichè volgare agglomeratore di note. Convinto che senza un'assidua applicazione è impossibile arrivare ad un'alta meta, Clementi erasi astretto ad una regola severa di lavoro, e se talvolta feste o partite di piacere organizzate dal suo protettore gli assorbivano la giornata, egli ne compensava la perdita studiando di notte. Così a diciotto anni fu reputato il più grande pianista che fosse mai esistito.

In quel tempo Clementi scrisse tre Sonate (op. 2) dedicate ad Haydn, e date alle stampe nel 1773. Questi pezzi, in oggi d'una media difficoltà, mettevano alla disperazione i pianisti di allora, ed anche i più celebri professori rifiutavano di eseguirli in pubblico, dicendo che non poteva suonarli che il diavolo che li aveva composti. L'opera 2 di Clementi, che ebbe l'onore di esser lodata da Emmanuele Bach, richiamò sull'autore l'attenzione del mondo musicale. Egli allora si stabilì a Londra, ove il direttore del teatro Italiano lo invitava ad occupare il posto di maestro al pianoforte. Nell'esercizio del suo impiego Clementi sentiva ogni giorno i migliori virtuosi d'Italia, e sotto quest'influenza il suo stile s'ingrandì, e le sue qualità d'esecutore acquistarono la più alta perfezione. Ben presto la reputazione del pianista romano si fece colossale.

Ad istigazione del Pacchierotti, egli intraprese nel 1780 un viaggio sul continente, ove lo aveva preceduto grandissima fama. A Parigi Clementi eccitò un entusiasmo così clamoroso, che ne rimase maravigliato egli stesso; passò poi, riscuotendo sempre applausi, per Strasburgo e per Monaco diretto a Vienna. Quivi conobbe personalmente Mozart ed Haydn.

Clementi e Mozart spesso suonavano alternativamente davanti Giuseppe II, che prendeva il massimo diletto nell'ammirare il loro genio nel comporre, ed il loro modo fi-

nito di esecuzione. Si parlò per lungo tempo alla corte di un concerto in cui la Granduchessa di Prussia volle mettere alla prova l'abilità dei due artisti (24 dicembre 1781). Essi suonarono a prima vista alcune composizioni che ella presentò loro, e, invitati, improvvisarono con gusto squisito variazioni sopra un tema proposto. Nè l'uno nè l'altro fu vinto nella lotta, ma ambedue compresero che ormai i limiti del pianoforte indietreggiavano incessantemente, e che non potevano lusingarsi di rimaner lungo tempo senza rivali sull'istromento ch'essi perfezionavano di giorno in giorno. A Vienna l'editore Artaria pubblicò l'opera 7, 9 e 10 del Clementi; l'opera 8 fu incisa a Lione.

Nel 1783 Clementi ritornò a Londra, e sullo scorcio di quell'anno vi ebbe per allievo Giovanni Battista Cramer. Dopo una breve escursione a Parigi, si stabilì (1785) nella capitale dell' Inghilterra dandosi all' insegnamento, nè più la lasciò fino al 1802. In questo periodo di tempo egli percorse brillantemente la sua carriera di professore, e vide giungere al più alto grado la sua riputazione di maestro, di compositore e di esecutore. Quantunque avesse fissato il prezzo delle sue lezioni ad una ghinea, gli allievi venivano a lui così numerosi che appena poteva consacrare qualche ora alla composizione. Tuttavia in quegli anni egli scrisse una serie d'opere che vanno dalla 15 alla 40, ed i tre libri dei suoi ammirabili Studi: *Gradus ad Parnassum*. Quest'opera è il codice dell'esecuzione e dello stile, sulla quale si sono formati i pianisti più celebri. La scuola di Clementi ha dato all' arte Cramer, Field, Klengel, Bertini e madama Bartolozzi.

Le ricchezze che Clementi aveva ammassate colle sue lezioni furono compromesse in gran parte nel fallimento della casa Logman e Broderip; egli allora per rifar la sua fortuna pensò di stabilire in Londra una fabbrica di pianoforti, che divenne in breve la rivale di quella del famoso

Broadvood, ed aprì un commercio di musica. Tale speculazione gli fruttò enormi guadagni, ed egli si fece in poco tempo una sostanza che ammontava a circa due milioni.

Nell'autunno del 1802, sedotto dal suo amore pei viaggi. Clementi percorse ancora l' Europa col suo allievo prediletto Field, visitando Parigi, Vienna e spingendosi fino a Pietroburgo. Da qui, dopo aver messo sulla via della celebrità e delle ricchezze il Field col presentarlo a tutti i grandi presso ai quali la sua rinomanza gli dava accesso, partì per Berlino e Dresda col sassone Zeuner, pianista che godeva gran fama in Pietroburgo, ma che alla venuta di Clementi abbandonò la clientela per seguirlo ed averne lezioni. A Dresda si divise dal Zeuner, e prese sotto la sua protezione il giovane Klengel, di cui sviluppò le buone attitudini durante le sue peregrinazioni in Svizzera, a Vienna ed a Berlino. In questa città conobbe il Kalkbrenner, che se non fu suo allievo, pure dovè aver tratto molto profitto alla vista del maneggio di Clementi. Ammogliatosi durante la sua dimora a Berlino (1804), il celebre artista visitò colla sposa Roma, sua patria, e Napoli; di ritorno a Berlino rimase vedovo, e ne fu così afflitto, che ripartì bruscamente per Pietroburgo accompagnato da un nuovo allievo, il Berger. Ma non trovando sollievo al suo dolore, passò a Vienna, e di là, per affari di famiglia, si ricondusse a Roma. Finalmente dopo un breve soggiorno, a cui fu forzato dalla guerra che desolava l' Europa, in Milano ed in altre città d'Italia, si imbarcò per l'Inghilterra, ove arrivò nell'estate del 1810. Durante la sua assenza di otto anni, egli non aveva composto che un solo pezzo, l'opera 41.

Il suo ritorno era atteso con impazienza dagli artisti che ne bramavano le lezioni, e dagli amatori che volevano udirlo, sia per paragonarlo a lui stesso ed ai suoi allievi, sia per tributargli nuovamente la loro ammirazione. Ma Clementi aveva irrevocabilmente risolto di non voler più

scolari, nè di suonare in pubblico. Non derogò a questo suo proposito se non due volte: la prima in occasione di un concerto di filarmonici, e la seconda quando tutti i professori di musica di Londra, ispirati da Cramer e Moscheles, gli offrirono (17 dicembre 1827) un gran banchetto in Albion-Tavern. Quella sera scegliendo per tema un passaggio del suo primo Concerto d'organo, egli improvvisò con robustezza di pensiero, con eleganza di stile, e vincendo tali difficoltà, che tutti gli assistenti espressero gioia ad un tempo e sorpresa nell'udire il *patriarca* dei pianisti disputare ancora la palma alla verde gioventù. Clementi toccava allora i 75 anni.

Già nel 1811 Clementi erasi riammogliato, ed un'amabile compagna lo aveva consolato della perdita della prima moglie. Possessore di grandi ricchezze negli ultimi suoi anni, egli aveva abbandonato al socio M. Collard la direzione della sua fabbrica di pianoforti, e ritiratosi in una bella casa di campagna vi passava una vita felice e tranquilla in mezzo alle gioie domestiche, rispettato ed amato da tutti. Pure lo agitava un desiderio ardente di riveder la sua patria prima di morire. Organizzò questo viaggio mercè sotterfugi, temendo che per la sua vecchiezza la famiglia vi si opponesse. Finse di voler visitare gli amici di Parigi, ma appena fu sul continente, si diresse alla volta di Roma. Sua moglie, priva per molto tempo di sue notizie, e perciò assai inquieta, corse a cercarlo a Parigi; ma quivi nessuno lo avea veduto. Infine, dopo qualche mese, il quasi ottantenne Clementi, svelto e gagliardo, faceva ritorno a Londra, ove lo chiamavano i voti de'suoi cari, ch'egli aveva tanto allarmati col suo lungo silenzio.

Muzio Clementi morì a Londra (1) il 10 marzo 1832.

(1) O ad Evesham nella Contea di Worcester, come dice la *Biografia universale* edita dal Missaglia a Venezia?

Le sue ceneri riposano nel chiostro dell'Abbazia di Westminster presso quelle di Bartleman, di Shield e di altri artisti che occuparono un posto onorevole nella storia della musica inglese.

Clementi era il tipo del vero *gentleman:* gentile, affabile, semplice nei modi, liberale co'suoi confratelli, incapace di invidia, delicatissimo su tutto ciò che riguardava l' onore, amico affettuoso e cittadino ardentissimo. Ebbe dalla prima moglie un figlio, di cui le nascenti disposizioni formavano l' orgoglio di sua vecchiaia; ma lo perdette vittima d' un fatale accidente. Il celebre artista riconosceva la sua salute, la sua lunga esistenza e fino ad un certo punto il suo talento da un regime di sobrietà che si era imposto fin dagli anni suoi primi.

Clementi ha iniziato, o se più aggrada, ha contribuito più d'ogni altro artista ad accelerare per il pianoforte quella rivoluzione che si operò dopo la metà del secolo XVIII nell'esecuzione istromentale. Gli stessi tedeschi non possono contrapporgli che E. Bach. Annoverare tutto ciò ch'egli fece per primo sui tasti del clavicembalo sarebbe passar in rivista tutte le difficoltà che si sono vinte fino ai primi anni del nostro secolo; se poi i suoi allievi lo sorpassarono, egli si è che la partita non era eguale tra un vecchio settuagenario ed uomini in tutto il vigore dell'età, ai quali egli stesso avea dischiusa la via. Il motore che serviva di guida al Clementi in tutti i progressi ch'egli avea fatto fare al pianoforte, era, come egli disse ad un dilettante che ne lo richiedeva, *l'imitazione dell'orchestra.*

« Lo stile di Clementi è vivace, pieno di gusto, ele-
« gante, brillante, ricco d'iniziativa ritmica, d' invenzione
« musicale e di scienza armonica. La sua ispirazione è su-
« blime, nobile, ma sempre sostenuta; la passione non vi
« domina; per altro, alle volte, essa è calorosa ed ener-
« gica, come nella Sonata in *sol min.*, op. 7; nella Sonata

« in *fa diesis min.*, op. 26; nell' *allegro* della Sonata in « *sol min.*, op. 42; e nella Scena patetica del *Gradus ad* « *Parnassum.*

« Clementi era, nel vero senso della parola, dotto, e sa- « peva massimamente coprire la scienza sotto una forma « sempre melodica e dilettevole. Il suo stile si distingue « segnatamente per la sobrietà e la concisione.

« I Canoni ch' egli ha scritto nelle Sonate, nel *Gradus* « *ad Parnassum*, o isolatamente, sono correttissimi, e quan- « tunque rigorosi, non cessano di essere molto piacevoli. « Similmente le sue Fughe, abbenchè complicate, conser- « vano sempre un andamento cantabile, franco, facile ed « elegante. Fra le difficoltà del contrappunto spicca sem- « pre il genio italiano. Questo eminente artista ha trattato « con eguale superiorità d' ingegno a profitto sempre dei « progressi dell'istromento, e con egual successo, tanto lo « stile severo quanto quello ideale.

« Nelle sue Sonate gli *allegri* sono larghi, chiari, pieni « di unità. Gli *adagi* e gli *andanti* sono modelli di gusto. « Gli abbellimenti sono d'una distinzione e d'una chiarezza « perfette. Nei *rondò* è insuperabile. La fecondità del suo « genio è inesauribile nell' invenzione di tanti motivi che « mai si rassomigliano, se non che per la freschezza delle « idee, la finezza, la grazia, l' estro ed il sentimento vero « dell'effetto (1). »

« Il n'y a dans la musique de Muzio Clementi aucune « passion, aucun de ses sentiments heurtés et violents qu'on « rencontre dans les Sonates de Beethoven et de Weber. « Elle n'est pas vague et voluptueuse comme celle de « Mendelssohn et de Chopin. Elle n'est pas non plus aride « et austère comme celle de Cramer, de Kalkbrenner. Elle

(1) Giovanni Frojo: *Muzio Clementi, la sua vita, le sue opere e sua influenza sul progresso dell' arte.* Milano, Edizioni Ricordi.

« n'a pas le brio, l'imprévu des Fantaisies de Schulhoff, de « Prudent, d'Antoine de Kontski ; elle ne saurait être com- « parée aux excentricités de mécanisme et d'harmonie de « Liszt, ni aux magistrales virtuosités de Thalberg. Non, « ce n'est rien de tout cela ; et cependant c'est de la bonne « musique, de l'excellente musique, mélodieuse, harmo- « nieuse, écrite avec la plus grande pureté. On peut la « comparer à la conversation douce, modérée, spirituelle « et gracieuse de jeunes filles bien élevées ; ramage agréa- « ble qui n'exclut pas les qualités solides de l'esprit et du « cœur. » (Clément).

Ecco l'elenco delle opere del Clementi.

1. Cento e sei Sonate divise in 34 opere, di cui 46 con accompagnamento di violino o flauto e di violoncello.
2. Due Duetti per 2 pianoforti, op. 1 e 12.
3. Quattro Duetti a 4 mani.
4. Una celebre Toccata, op. 11.
5. Due raccolte di Capricci, op. 18, 36 e 47.
6. Ventiquattro Valzer.
7. Fantasia sopra l'aria: *Al chiaror della luna.*
8. Trascrizione dell'aria di *Don Giovanni* di Mozart: *Batti, batti.*
9. Trascrizione dell'*Inno* di Haydn.
10. Variazioni sopra l'aria: *J'ai vu Lise hier au soir.*
11. Sei Fughe nello stile difficile, op. 5.
12. Sinfonie ed *Ouvertures* a grande orchestra.
13. Preludi e Cadenze nello stile di Haydn, Kozeluk, Mozart, Sterkel, Wanhal e Clementi, op. 19.
14. Quaranta Preludi nello stile facile, op. 60.
15. *Gran Metodo per pianoforte.*
16. *Selection of practical harmony.* Quattro volumi di Capricci, Fughe, Canoni e pezzi ideali e scientifici dei più eminenti compositori, preceduti da un breve *Trattato sul contrappunto.*

17. *Gradus ad Parnassum.* Cento Studi divisi in tre libri. Questo codice pratico e completo di stile e di meccanismo ebbe dodici edizioni in Inghilterra; quindi fu ristampato più volte in Germania, in Francia ed in Italia.

Giovanni Battista Viotti

L'illustre capo della scuola moderna del violino, Giovanni Battista Viotti, sortì i natali a Fontaneto da Pò (Vercelli) il 23 maggio 1753. Suo padre, di professione maniscalco, suonava il corno ne'momenti di libertà. Ei fece che il fanciullo apprendesse in tenera età gli elementi della musica, e questi ad otto anni non trovava maggior piacere di quello d'esercitarsi su di un piccolo violino che i suoi genitori gli avevano comperato alla fiera di Crescentino. Verso il 1764 il giovane Viotti ricevette lezioni per qualche tempo da un musicista girovago di nome Giovannini, che aveva qualche abilità sul liuto; ma dovè interrompere la sua educazione artistica alla partenza del maestro, chiamato ad insegnar musica altrove. Ei studiò allora da solo colla debole scorta di qualche libro elementare, ma certo le sue buone disposizioni non si sarebbero completamente sviluppate se una felice circostanza non lo avesse tratto dal suo paese natale.

Nel 1766 in occasione della festa patronale di Strambino, il padre di Viotti fu chiamato in quella piccola città insieme al flautista Giovanni Pavia: persuaso da costui vi condusse anche il figlio. Alle sacre funzioni il giovane Viotti

suonò la sua parte in orchestra, e seguì poi i musicisti che andavano ad eseguire una sinfonia durante il pranzo del vescovo Francesco Rora. Il prelato osservò con quanta intelligenza e con quanta grazia il piccolo artista maneggiava il suo violino, rimase colpito dal fuoco che brillava ne'suoi sguardi, e prendendo per lui molto interesse, volle procurargli i mezzi di perfezionare il suo talento. La marchesa di Voghera aveva pregato il Rora che gli trovasse un compagno di studio per suo figlio Alfonso Del Pozzo, principe della Cisterna: il vescovo colse quest'occasione per far educare a Torino il suo protetto, e, ottenuto senza difficoltà il consenso del padre, indirizzò con una lettera di raccomandazione il Viotti alla signora di Voghera. A bella prima il tredicenne artista riuscì poco gradito alla marchesa la quale, trovandolo troppo fanciullo per essere il camerata d'un giovanotto quasi ventenne, lo avrebbe rimandato con un dono a' suoi genitori, se il Celognetti, musicista della cappella reale, non avesse insistito per sentire la sua abilità sul violino. Presentatagli una Sonata di Besozzi, Viotti la suonò con una franchezza che avrebbe fatto onore ad un vecchio artista, e ai complimenti che gli si facevano rispondeva: *Ciò è ben poca cosa.* Il Celognetti un po' offeso, volendogli dare una lezione di modestia, lo invitò ad eseguire una Sonata di Ferrari, tenuta allora per difficile; e questa nuova prova, ben lungi dal riuscire umiliante per il piccolo suonatore, gli procurò un più completo trionfo. Allora Celognetti non seppe resistere al suo entusiasmo; egli insistette perchè il Viotti avesse a restare in Torino, e la sera stessa lo condusse al teatro, mettendolo tra i professori d'orchestra. Viotti eseguì a prima vista la sua parte così preciso e con tanta espressione, che tutti ne furono stupiti. Di ritorno al palazzo, gli si chiese quali pezzi lo avevano maggiormente colpito: prendendo tosto il suo violino egli ripetè tutta la sinfonia ed i motivi più

salienti con un brio, con un fuoco, con un estro che facevano presagire a quale altezza ei sarebbe giunto un giorno. Il principe della Cisterna, che ci lasciò questi dettagli, innamorato d' un genio così spontaneo, decise di fare ogni sforzo perchè disposizioni così belle non avessero a restar infruttuose. Diede alloggio al Viotti nel suo palazzo, e lo affidò alle cure del celebre Pugnani. L'educazione di Viotti gli costò, egli dice, più di 20,000 franchi; ma ei non rimpianse i suoi sacrifizi di danaro, l' esistenza di un simile artista essendo a'suoi occhi di un prezzo inestimabile.

Pugnani, violinista di gran talento, era il professore più adatto per coltivare il genio nascente del villanello da Fontaneto. Sotto la sua direzione Viotti fece rapidissimi progressi, e ben presto giunse a tale reputazione, che venne ammesso fra i suonatori della cappella reale. Per poco tempo occupò questo impiego, perchè volle accompagnare il suo maestro nei viaggi artistici ch' egli avea progettato di fare in Europa. Essi partirono da Torino nel mese di aprile del 1780, e percorsero la Germania, la Polonia e la Russia. Dappertutto il giovane violinista ebbe grandi applausi. Caterina II lo colmò di favori, ma non riuscì a trattenerlo al suo servizio. A Londra Viotti raccolse nuovi allori: giammai istromentista aveva ottenuto tanto successo, la riputazione dello stesso Geminiani ne fu oscurata. Arrivati a Parigi i due viaggiatori si separarono, ma Viotti conservò sempre per il suo maestro i sentimenti della più affettuosa riconoscenza.

Il debutto di Viotti al *Concerto Spirituale* (1782) produsse un effetto che non si può descrivere. Non si aveva idea di un modo così perfetto di esecuzione, mai violinista aveva cavato un suono così bello, mai aveva spiegato un' eleganza, una grandiosità, un brio, una varietà pari a Viotti. La maschia fantasia che brillava ne' suoi Concerti concorreva a raddoppiare l'ammirazione dell' uditorio, chè

le sue composizioni per il violino erano tanto superiori a quelle fino allora conosciute, quanto la sua esecuzione stava al disopra di quella de'suoi rivali.

Appena si conobbe questa bella musica, si operò una rivoluzione nell'arte del violino; la voga dei Concerti di Jarnowick cessò, e fu forza ai compositori della scuola francese di battere la via aperta da Viotti. Ma il pubblico non era ancora abbastanza intelligente, nè abbastanza finemente educato per apprezzare al loro giusto valore le bellezze di stile e d'esecuzione che gli erano offerte dall'artista italiano. Non si potrebbe spiegare altrimenti l'affronto immeritato ch' ebbe a soffrire il Viotti ad uno de' suoi concerti, affronto che lo spinse a ritirarsi dall' arena del *Concert Spirituel.* Un giorno della settimana santa del 1783 Viotti suonava e la sala era quasi vuota; di più lo scarso pubblico fu con lui d' una freddezza glaciale. L' indomani vi era folla, ed un violinista mediocre con un Concerto volgare vi otteneva un esito di fanatismo. Si volle replicato il pezzo che divenne per una settimana il soggetto di tutte le conversazioni. Viotti non ne mosse lagno, ma profondamente ferito nel suo giusto orgoglio da un capriccio che feriva anche l'arte, ne trasse vendetta astenendosi dall' apparire a qualunque pubblico concerto. Da quel giorno più non lo si intese che in riunioni di società. Questo fatto fu forse la causa dello sprezzo che Viotti provò sempre per i sufiragi popolari: egli era un artista superiore.

Ma se la città fu ingiusta, la corte in questa circostanza diede prova di buon gusto e di equità. La regina si dichiarò protettrice di Viotti, gli conferì il titolo di suo accompagnatore, e gli fissò una pensione di 6000 franchi sulla cassetta del re. Nell'estate di quell'anno Viotti fece un viaggio a Fontaneto per assicurare la sorte della sua famiglia. Ei comperò per suo padre un podere a Salussola; questi però non godette a lungo dell' agiatezza pro-

curatagli dalla devozione del figlio, perchè l'anno seguente se ne morì.

Ritornato a Parigi (1784) Viotti vi trovò quella stima dovuta ad un artista di primo ordine. La pubblicazione de' suoi primi Concerti sparse la sua fama in tutta l' Europa, ove si moltiplicarono le edizioni.

A que' giorni molti signori, sia per amore dell'arte, sia per ostentazione, avevano un'orchestra alla quale aggregavano con ricchi stipendi musicisti celebri, e tenevano accademie regolari ne'loro palazzi. Rimasto vacante il posto di capo dell'orchestra del principe di Soubise, vi concorsero Viotti e Berthaume. Quest'ultimo, violinista e direttore abilissimo, aveva tutte le qualità d'un grande ingegno, ma gli mancava quella scintilla di fuoco sacro che le vivifica : Viotti rimase vincitore. Più tardi l' illustre virtuoso piemontese tenne in sua casa delle mattinate musicali alle quali riunì il fiore degli amatori. Quivi egli regalava allo scelto uditorio le primizie de' suoi Concerti, ai quali la magia del suo modo di suonare aggiungeva tante bellezze. In quell'epoca, la più felice e la più feconda della vita del grande musicista, egli compose le sue due belle Sinfonie concertanti per due violini, e le suonò davanti la regina con Imbault, esecutore poco degno di misurarsi con lui (1).

Viotti non era nato che per l' arte, ma nel 1788 volle cacciarsi in un'impresa arrischiata che gli fruttò solo pensieri, affanni e perdite pecuniarie. Lionard, parrucchiere della regina, aveva ottenuto il privilegio d'un teatro d'opera italiana. Egli comprese che non avrebbe potuto cavarne profitto se non associandosi persona che possedesse speciali cognizioni in materia; mise gli occhi su Viotti, e questi, disgraziatamente per la sua carriera artistica, accettò la

(1) Imbault con Gervais fece poi conoscere queste sinfonie ai *Concerti Spirituali.*

proposizione. Prima cura del violinista fu quella di recarsi in Italia a scritturarvi pel suo teatro i cantanti più famosi; e una compagnia di cui facevano parte Mandini, Viganoni, Mengozzi, Rafanelli, la Banti ,e la Morichelli debuttò nel 1789 alle Tuileries (teatro di Monsieur) con pieno successo. Viotti, coll'aiuto di Cherubini arrivato da poco a Parigi, e divenuto suo amico, provvedeva alla parte artistica dello spettacolo, l' orchestra formata da eccellenti professori era diretta da Mestrino, e l' affare progrediva sempre di bene in meglio. Frattanto la corte venne da Versailles ad abitare il palazzo delle Tuileries, ed allora la compagnia italiana dovette trasferirsi in un infimo teatro detto *de la foire Saint-Germain*. Ma l'impossibilità di restarvi a lungo, spinse il Viotti ad unirsi con Feydeau de Brou, intendente di molte provincie di Francia, per la costruzione d'un teatro adatto all'importanza delle rappresentazioni. Facilmente si trovarono nell' alta società gli azionisti; il teatro sorse, e lo si inaugurò in sul principio del 1791. L'esito fu splendido; ma ben presto gli avvenimenti politici che incalzavano con spaventevole rapidità, recarono un colpo mortale ad un' intrapresa così felicemente avviata. L' emigrazione portò fuori di Francia la maggior parte degli azionisti e dei frequentatori del nuovo teatro; dopo la presa delle Tuileries (agosto 1792) gli artisti italiani si dispersero, e Viotti completamente rovinato, e, per colmo di sciagura, divenuto sospetto al governo rivoluzionario di devozione alla nobiltà per la pensione fattagli dalla regina, si vide costretto a passar in Inghilterra.

Nelle strettezze finanziarie in cui versava pensò di ricorrere nuovamente al suo talento di virtuoso, e si produsse con molto successo ai concerti di Hannover-Square, diretti da Salomon. Queste accademie di gran voga, e riservate ad una scelta società, non gl'ispiravano quella ripugnanza ch'egli provava per le altre pubbliche riunioni.

Ma nuovi affanni vennero a turbare la sua pace; corse voce fra gli emigrati che Viotti fosse un agente secreto del terribile Comitato di salute pubblica. Tale accusa, che forse avea preso origine dai rapporti del tutto artistici del violinista con Filippo d'Orléans, era ridicola per chi avesse intimamente conosciuto il Viotti; ma la calunnia trovò credenza fra gente disposta dalla paura a raccogliere le più assurde dicerie. Di fronte allo sprezzo insultante della società francese di Londra, Viotti dovette lasciar l'Inghilterra. Si rifugiò in una casa di campagna presso Amburgo, messa a sua disposizione da un ricco inglese, e quivi compose molti Duetti per violino, che si contano tra le sue più belle ispirazioni, aspettando tranquillo che fosse riconosciuta la sua innocenza per ritornare in Inghilterra.

Mai gli venne il pensiero di riprendere brillantemente la sua carriera d'artista: ei sentiva il bisogno d'una vita calma, e sospirava il momento di poter rientrare in seno ad una onorevole famiglia che a Londra gli aveva fatto gustare le dolcezze della più intima amicizia, e che era divenuta tutto il suo mondo. Alla fine la burrasca si calmò, e Viotti nel luglio del 1795 potè ricondursi fra i suoi cari, che più non lasciò per 25 anni. Condannandosi allora all'oblio del pubblico più ancora che non lo avesse fatto per lo passato, ei non scrisse che per sè solo e per pochi intimi amici l'ultima serie de'suoi Concerti segnati con lettere dell'alfabeto: composizioni ammirabili che gli assicurano l'immortalità. Per provvedersi i mezzi di vivere agiatamente prese interesse in un commercio di vini: singolare partito per un uomo dominato dall'immaginazione, e molto più sensibile alla poesia d'una vendemmia che al prodotto d'un vigneto! D'allora più non si occupò di musica che per divertimento, ma non per questo perdette il suo genio, nè il suo entusiasmo d'artista.

Nel 1802 Viotti profittò della pace d'Amiens per riveder la Francia, a lui sempre carissima. Benchè avesse presa la decisa risoluzione di non farsi sentire a Parigi, pure cedette alle preghiere del suo allievo Rode, e degli amici Cherubini e Garat, e consentì di suonare nella piccola sala del Conservatorio. Erano scorsi venti anni dacchè egli erasi ritirato dai pubblici concerti; da allora erano sorte nuove scuole e nuove riputazioni. Pei giovani il nome di Viotti era divenuto leggendario: lo si credeva un debole vecchio; il virtuoso invece aveva acquistato più scienza, e più abilità nella maniera di presentare le sue idee. È impossibile descrivere il fanatismo ch' egli suscitò col suo concerto: i giovani del Conservatorio, i professori, gli artisti applaudirono calorosamente il celebre violinista, che profondámente commosso si gettava fra le braccia del Cherubini. Viotti possedeva lo stesso brio, lo stesso fuoco, lo stesso gusto, la stessa grandiosità d' altre volte, ma lo stile delle sue composizioni erasi ingrandito e perfezionato al più alto grado. Ei portava in Francia, fra altre opere eccellenti, i Concerti segnati colle prime otto lettere dell'alfabeto. Dopo qualche mese ritornò in Inghilterra.

Lo troviamo di nuovo per breve tempo a Parigi nel 1814; nel 1819 parve volesse stabilirvisi avendo accettato la direzione dell'Opéra. Fu questo il tormento degli ultimi suoi anni; egli consumò la sua energia nel voler impedire la decadenza inevitabile di quel teatro. A nulla giovarono i suoi sforzi: gli si rinfacciò il male ch'egli non aveva potuto togliere, e si finì col domandargli (1822) la sua dimissione, offrendogli una pensione di 6000 lire. Ei ne fu così profondamente afflitto, che la sua salute ne soffrì. Tentò di viaggiare per distrarsi, ma essendosi recato a Londra per dar ordine ad alcuni affari, la morte lo rapì all' arte ed all'amicizia il 10 marzo del 1824.

Viotti fu uno degli uomini più favoriti dalla natura.

Aveva una testa straordinaria per volume e per forma, fattezze poco regolari ma simpatiche; aperta, espressiva e sempre ridente la fisonomia, snella la taglia e ben proporzionata; ne'suoi occhi scintillava lo spirito, la sua fronte calva e sporgente accennava il suo ingegno. Da giovane vestiva con ricercatezza, con proprietà da vecchio. Nobili e facili erano i suoi modi. Sincero come il suo talento, egli non aveva la forza di resistere ai piccoli dispiaceri della vita sociale: se ne inquietava, e si lasciava dominare arrabbiandosi come un fanciullo. Aveva specialmente bisogno di un'esistenza tranquilla in seno all'amicizia. Il soggiorno della campagna era per lui un paradiso; in lui le impressioni della natura erano indelebili, e gli procuravano gioie inebbrianti. Aveva avuto un'educazione accurata, amava la lettura, e cercava avidamente d'istruirsi. Ebbe genio originale: Pugnani gli apprese il metodo, ma l'eleganza, la grazia, il patetico, la poesia, il sublime li aveva in sè stesso. Egli non cercava le idee, che gli venivano spontanee dalle disposizioni della sua anima: da ciò quella naturalezza in cui consiste il fascino di tutte le sue opere, e che dà loro un' impronta di originalità assai marcata. Viotti non vedeva nella musica un trattenimento frivolo; ei non poteva concepirla spoglia dalle idee di grandezza, e non permetteva in essa le licenze che seducono il volgo: l'arte più non esisteva agli occhi suoi se cessava di esser grande. Aveva adottato la massima di Tartini: *Per ben suonare bisogna ben cantare*, e perciò ascoltava con grande interesse i cantanti, e si appropriava sagacemente i loro più belli artifizî. Nella musica moderna dava la preferenza alle composizioni del Boccherini: nell'antica pregiava particolarmente le Sonate di Ferrari, sulle quali erasi molto esercitato.

Assai ristretto è il numero degli allievi formati da Viotti; fra questi si ricorda il brioso Rode, l'elegante Libon ed il

classico Robberechts. S'egli ha fondato una grande scuola di violino si è meno coll'insegnamento che con i capolavori che ha lasciato. Eccone l'elenco: 29 Concerti per violino (1-10, Paris, Sieber; 11-19, Londra; 20, Offenbach sul Meno, André; 21 A e 22 B, Paris, Frey; 23-29 sono separati colle lettere C, D, E, F, G, H, I); 2 Sinfonie concertanti per due violini (I, Paris, Imbault; II, Paris, Naderman); 21 Quartetti per due violini, viola e basso (6 Quartetti, libro 1 e 2, Paris, Leduc; 3 Quartetti, op. 22, Leipsick, Breitkopf und Härtel; 6 Quartetti sopra arie variate, libro 1 e 2, Paris, Imbault; 3 Quartetti, lettera A, Paris, Frey; 3 Quartetti, Paris, Janet); 21 Terzetti per due violini e violoncello (6 Terzetti, libro 1 e 2, e 3 Terzetti, op. 4, Paris, Naderman; 3 Terzetti, op. 16, Paris, Erard; 3 Terzetti, op. 17, 3 Terzetti, op. 18, e 3 Terzetti, op. 19, Paris, Frey); 51 Duetti per due violini (1) (6 Duetti op. 1, e 6 Duetti, op. 2, Paris, Boyer; 6 Duetti, op. 3, libro 1 e 2, Paris, Porro; 3 Duetti, op. 4, Paris, Pleyel; 6 Duetti, op. 5, Paris, Leduc; 3 Duetti, op. 6, 3 Duetti, op. 7, e 6 Serenate, op. 13, Paris, Pleyel; 3 Duetti, op. 18, Paris, Erard; 3 Duetti, op. 19, 3 Duetti, op, 20, e 3 Duetti, op. 21, Paris, Frey); 18 Sonate per violino e basso (6 Sonate, libro 1, Paris, Boyer; 6 Sonate, libro 2, Paris, Imbault; 3 Sonate, lettera A e 3 Sonate, lettera B; Paris, Frey); 3 Divertimenti o Notturni per piano e violino (Paris, Pleyel); Una Sonata per piano solo. Molte Sonate per piano e violino pubblicate col nome di Viotti sono Quartetti ridotti (2). Cherubini ha pure ridotto per piano e violino 3 Terzetti del suo amico (Paris, Pleyel).

---

(1) Da qualche anno Peters ha pubblicato 13 volumi di Duetti del Viotti, e Litolff pure ha dato alla luce 42 Duetti di Viotti coll'indicazione di opera 9, 19 (lib. 1 e 2), 20, 23 (Serenate, lib. 1 e 2), 25, 28 (lib. 1 e 2), 29, 30, 34, 35.

(2) Fanno parte della collezione Peters 4 Concerti di Viotti (22, 23, 28 e 29) ridotti per violino e piano.

« Toutes ces œuvres (scrive il Fétis) brillent par des « idées abondantes, par une exquise sensibilité et par le « mérite de la forme qui en a fait des types pour la mu- « sique de tous les violonistes venus après ce grand ar- « tiste. Viotti était harmoniste d'instinct; il n'avait point « étudié l'art d'écrire, et l'on doit avouer que ses premières « productions laissent apercevoir son ignorance à cet égard; « mais avec une organisation comme la sienne, l'éducation « pratique devait se faire rapidement: l'expérience l'eut « bientôt assez éclairé pour qu'il pût écrire suffisamment « l'instrumentation de ses Concertos. »

Luigi Cherubini

Luigi Cherubini, celebre compositore di musica teatrale e da chiesa, nacque a Firenze il 14 settembre del 1760. Fu figlio d'un professore di musica e maestro al cembalo del teatro della Pergola, Bartolomeo Cherubini, che cominciò ad apprendergli le discipline musicali prima ancora ch'ei giungesse a 6 anni d'età. A 9 anni il fanciullo studiò l'armonia ed il contrappunto sotto la direzione di Bartolomeo ed Alessandro Felici; Pietro Bizzari e Giuseppe Castrucci lo istruirono poi nell'arte della composizione, e gli diedero qualche nozione sul canto. L'allievo imparava con molta facilità, e tanta era in lui la smania di mettersi a comporre, che appena tredicenne scrisse una *Messa* ed un *Intermezzo* per un teatro di società. Molti altri lavori di musica sacra e qualche nuovo *Intermezzo* seguirono queste prime prove, senza che per questo Cherubini cessasse dall'occuparsi assiduamente nello

studio; ma a diciassette anni, quando egli avêva già gustato l'ebbrezza dei primi trionfi, lo si vide rinunziare agli applausi per cercare con avidità d'approfondire le sue cognizioni alla scuola severa di un grande maestro. Con una pensione che generosamente gli accordò Leopoldo II granduca di Toscana, ei potè, come desiderava, condursi a Bologna presso il Sarti, e da lui diretto più non cercò che d' impadronirsi dello stile e della maniera degli antichi maestri della scuola romana. Per due anni (1778 e 1779) Cherubini si condannò a non scrivere che Contrappunti e Fughe, allo scopo di rendersi padrone di tutte le difficoltà dell'armonia.

Morto il Fioroni, Cherubini seguì a Milano il Sarti che era stato eletto a succedergli nel posto di maestro della cattedrale, e quivi compì i suoi studî. Finalmente nell'autunno del 1780 cominciò la carriera di compositore teatrale mettendo in scena ad Alessandria *Quinto Fabio*, opera seria in 3 atti che riuscì mediocremente. Per qualche tempo il giovane maestro si tenne lontano dalla palestra drammatica, ma poi nel 1782 spiegò una grande attività, facendo rappresentare a Firenze *Armida* in carnevale, *Adriano in Siria* a Livorno in primavera, per l' inaugurazione d' un nuovo teatro, e *Massenzio* a Firenze nell' autunno. Scrisse di più dieci Notturni a due voci, e diverse altre composizioni di musica vocale. Nell'anno seguente Cherubini rifece, o ritoccò pel teatro Argentina di Roma *Quinto Fabio*, e compose per Venezia un'operetta buffa in 2 atti: *Lo sposo di tre e marito di nessuna.* I Veneziani, scherzando sul nome dell'autore, lo chiamavano *il Cherubino* in allusione e alla leggiadria della sua figura ed alla grazia angelica de' suoi canti. I Gesuiti di Firenze, per attirar gente nella loro chiesa, avevano fatto adattare motivi delle opere del Cherubini ad un loro Oratorio, e intanto la fama del compositore si faceva ogni giorno più grande.

Dopo aver dato alle scene *Idalide* a Firenze, ed *Alessandro nelle Indie* a Mantova, Cherubini nell'autunno del 1784 partì per Londra, ove il noto entusiasmo degli inglesi per i grandi artisti del continente gli prometteva nuovi successi. Collaborò dapprima con altri musicisti all'opera *Demetrio*, poi scrisse pel teatro di Sua Maestà *La finta principessa*, opera buffa che ottenne molta voga. Meno felice nel *Giulio Sabino* (1786), provò gran dispiacere per la caduta di tale spartito, caduta che deve attribuirsi in gran parte ai pessimi cantanti che interpretavano l' opera. Si decise allora a lasciar l' Inghilterra, e prese stanza a Parigi nel luglio dello stesso anno. Il debutto non gli fu facile, anzi, avendo scritto una grande cantata, *Amphion*, per la *loge Olympique*, non potè ottenerne l'esecuzione. L'anno appresso ei si limitò a mettere in musica 18 Romanze dell'Estelle di Florian, e nello stesso tempo fece splendidamente i suoi addii alla patria coll' opera *Ifigenia*, che rappresentata dapprima a Torino con esito buonissimo, comparve sempre applaudita su varie scene d'Italia.

Ritornato a Parigi, il maestro venne incaricato dall'Amministrazione dell'Opéra di scrivere il *Demofoonte*, tragedia lirica in 3 atti dovuta alla penna del freddo verseggiatore Marmontel. Vogel, autore del *Toison d'or*, doveva musicare questo libretto, ma non aveva potuto condurre a termine il lavoro perchè, colpito da febbre maligna, se ne moriva il 28 giugno del 1788. Il 1.° dicembre di quell'anno ebbe luogo all'Opéra la prima rappresentazione del *Demofoonte* di Cherubini, che fu accolto freddamente. L' autore delle leggiadre melodie dell'*Ifigenia* aveva smesso in questo spartito ogni idea dello stile italiano, ed erasi sforzato di far contribuire all'interesse drammatico le risorse della scienza armonica; ma il pubblico non era ancora abbastanza apparecchiato a questa trasformazione dell'arte.

Quando Léonard e Viotti divennero impresarî del teatro d' opera italiana, Cherubini s'incaricò della direzione degli eccellenti cantanti venuti dall'Italia. La compagnia, installata nel teatro *de la foire Saint-Germain*, eseguì con una perfezione di cui fino allora non si aveva idea, i migliori spartiti di Anfossi, di Paisiello e di Cimarosa, con pezzi di squisita fattura introdottovi da Cherubini. Queste produzioni, che tutte avevano l' impronta di un brillante talento, diedero a vedere come il Cherubini possedesse allora due maniere distinte nel comporre: l'una semplice e pura come quella dei più grandi maestri napoletani, e l' altra severa, più armonica che melodica, e ricca nei dettagli dell'istromentazione, tipo ancora incompreso d' una nuova scuola.

Pure mentre ritoccava le composizioni d' altri maestri, Cherubini non trascurava di lavorare per sè stesso; si diede in quell'epoca a musicare lo spartito *Margherite d'Anjou*, che lasciò incompleto per scrivere *Lodoïska*, rappresentata il 18 luglio 1791 sul teatro Feydeau. Quest'opera bellissima, notevole per la novità delle combinazioni e per la ricchezza dell'istromentazione, fu accolta con entusiasmo dagli intelligenti. Essa fu l' origine d' una rivoluzione nella musica drammatica francese; con essa nacque una scuola dotta, coscienzosa, accurata, eminentemente favorevole allo sviluppo dell'immaginazione musicale. Allora Méhul, Berton, Lesueur, Grétry e Spontini si gettarono nella nuova via, portandovi solamente quelle differenze caratteristiche del loro genio.

In quell' epoca Cherubini compose la musica di molti canti rivoluzionarî. Si racconta che un dì egli corse pericolo d'esser ucciso dalla furia popolare. Un'orda di sanculotti aveva côlto varî artisti di musica e fra questi il Cherubini, il quale si rifiutò di prender parte alle loro canzoni patriottiche. Già s'innalzava la terribile parola *al realista*...

all'aristocratico..., quando uno de' suoi compagni gli porgeva un violino persuadendolo di volersi piegare alla circostanza. Cherubini continuò per tutto il giorno ad accompagnare que' canti furibondi.

La rivoluzione musicale iniziata con *Lodoïska* si compì con *Elisa ou le mont Saint-Bernard* (teatro Feydeau, 1791), opera comica in 2 atti, e con *Médée*, tragedia lirica in 3 atti (13 marzo 1797, nella stessa sala). Queste opere, che dal lato musicale destano ancora l'ammirazione degli artisti, furono composte su libretti privi d'interesse, inverosimili, e scritti in uno stile ridicolo, e perciò non poterono mantenersi a lungo sulla scena. Ma il successo popolare non mancò a Cherubini allorchè potè avere un libretto meno cattivo: il 16 gennaio 1800 ebbe luogo alla sala Feydeau la prima esecuzione dell'opera *Les deux journées*, e l' esito fu completo. Più di cento ripetizioni di questo spartito non hanno diminuito l' entusiasmo de' veri conoscitori.

Tuttavia, malgrado la grandissima fama che il Cherubini godeva allora in Europa, ei non aveva in Francia una posizione degna del suo talento. Ogni sua rendita consisteva nel solo stipendio d'ispettore del Conservatorio, e la modica somma bastava appena ai bisogni d'una famiglia numerosa. La Francia avrebbe dovuto mostrarsi più ospitale verso uno straniero che arricchiva di capolavori il repertorio nazionale, ma Cherubini erasi attirato la disgrazia di Bonaparte facendo un giorno eseguire al Conservatorio in sua presenza e senza suo ordine la *Marcia funebre* che aveva composto pei funerali del generale Hoche. Napoleone, scontento forse che si cantasse davanti a lui la gloria d'un eroe militare, e forse incollerito perchè lo si era fatto senza suo permesso, avvicinandosi a Cherubini non disse motto del pezzo allora udito, e si limitò a dare i più grandi elogi a Paisiello ed a Zingarelli che chiamò i primi musicisti di quel tempo. « *Passi pure per Paisiello,* » osservò Cherubini, « *ma Zin-*

garelli!... » Bonaparte non ammetteva discussione su nessuna materia, nemmeno sulla musica; da quel giorno si mantenne per sempre un'antipatia assai decisa tra il futuro imperatore ed il grande artista.

Dopo l'attentato della macchina infernale (3 nevoso) il primo console ricevette alle Tuileries le deputazioni che si recavano a felicitarlo per la sua salvezza prodigiosa. Cherubini ne faceva parte perchè ispettore del Conservatorio, ma si tenne nascosto dietro ai suoi colleghi poco curando una conversazione che non poteva riuscirgli gradita. Bonaparte se ne accorse: « Je ne vois pas M. Cherubini, » disse, affettando di pronunciare questo nome alla francese. Il maestro dovette farsi avanti, ma non pronunziò parola. Qualche giorno dopo Cherubini fu invitato a pranzo alle Tuileries; all'alzarsi da tavola Bonaparte, camminando a gran passi nel salone, prese a parlar di musica con Cherubini che lo seguiva come meglio poteva. Il primo console ricominciò le lodi di Zingarelli e di Paisiello, e finalmente spinto agli estremi dalle osservazioni dell' artista, tutto in un punto esclamò: « Vi dico che mi piace assai la musica « di Paisiello: essa è dolce e tranquilla. Voi avete molto « talento, ma i vostri accompagnamenti sono troppo stre« pitosi. » — « Cittadino console, io mi sono uniformato « al gusto francese. » — « La vostra musica è troppo « rumorosa: parlatemi delle composizioni di Paisiello, esse « mi cullano dolcemente. » — « Ora comprendo, » conchiuse il maestro, « voi amate quella musica che non vi « impedisce di pensare agli affari dello stato. » La vivace risposta fece aggrottare le ciglia all'eroe, che non perdonò mai a colui che aveva osato tenergli una tale libertà di linguaggio.

Il 4 ottobre 1803 Cherubini diede all'Opéra *Anacréon ou l'Amour fugitif*, spartito che conteneva molti pezzi di una grande bellezza, tra gli altri la sinfonia scritta nel

genere pastorale (1), e l'aria *Jeunes filles aux regards doux;* disgraziatamente il libretto senza interesse nocque al successo della musica. È davvero da deplorare che l'illustre compositore abbia sempre incontrato collaboratori letterarî così poco atti a secondarlo nella creazione di tanti capolavori. Il balletto *Achille à Scyros,* composto in gran parte da Cherubini, fu eseguito all'Opéra nel 1804. Vi si trovano un baccanale di grande effetto e molti pezzi d'una rara delicatezza d'espressione; ma il lavoro cadde interamente perchè in quell'epoca il pubblico non volle trovar conveniente che Achille apparisse sulla scena in vesti muliebri. *Allora* non si ammetteva che una grande figura antica potesse adattarsi ad una situazione grottesca.

Le poche risorse che il Cherubini trovava a Parigi, lo spinsero ad accettare la proposta vantaggiosa di recarsi a scrivere per i teatri di Vienna. Ei partì colla famiglia nella primavera del 1805, ed appena giunto nella capitale dell'Austria, sua prima cura si fu di mettere in scena, con qualche pezzo nuovo, la *Lodoiska.* Aveva appena condotto a termine lo spartito di *Faniska,* quando scoppiò la guerra tra l'Austria e la Francia. Con una rapidità prodigiosa i francesi entrarono in Vienna, vinsero ad Austerlitz e terminarono la campagna colla pace di Presburgo. Napoleone, sapendo che il Cherubini era a Vienna, lo fece chiamare e gli chiese volesse organizzare qualche serata musicale. Il maestro aderì a questo desiderio, o piuttosto a questo ordine, e ne fu ricompensato con una somma di danaro, ma non acquistò il favore di Napoleone: l'imperatore non dimenticava i rancori del primo console.

Faniska, opera in 3 atti rappresentata a Vienna sul tea-

(1) La sinfonia dell'*Anacréon,* eseguita in Milano ai Concerti Popolari nel dicembre 1879, vi ottenne uno splendido successo. (Vedi *Gazzetta Musicale di Milano,* N. 51, 1879).

tro di Porta Carinzia il 25 febbraio 1806, valse all'autore la gloria di esser detto da Haydn e da Beethoven *Il primo compositore drammatico del suo tempo.* Ma le circostanze erano poco favorevoli alla fortuna d'un artista. I disastri della guerra avevano gettato la tristezza nella corte e fra il popolo. La scrittura di Cherubini fu sciolta ed ei fece ritorno a Parigi ove ritrovò il posto d'ispettore al Conservatorio col solito meschino stipendio. Inutilmente il grande artista ricevette al Conservatorio un'ovazione spontanea dai più illustri musicisti, inutilmente egli scrisse pel teatro delle Tuileries quel gioiello d'operetta che s'intitola *Pimmalione* (1808); l'imperatore fu inflessibile nel suo risentimento. Ei non comprendeva le bellezze di stile del Cherubini. Ad una predilezione naturale per l'opera buffa Napoleone univa un'ammirazione del tutto fittizia per la forma enfatica e vuota. In sul principio parve soddisfatto della musica del *Pimmalione*, mostrò maraviglia quando ne seppe l'autore, ma nulla fece per migliorare la sorte del Cherubini.

Stanco e scoraggiato per tante ingiustizie, questi finì col non comporre affatto. Sua distrazione favorita divenne quella di disegnare a penna carte da giuoco; così l'artista consumava miseramente le sue brillanti facoltà, quando una circostanza felicissima venne a strapparlo da questo stato d'assopimento. Egli era andato a cercare riposo, di cui sentiva l'imperioso bisogno, nella campagna del principe Chimay, e per distrarsi da' suoi cupi pensieri s'era dato con ardore alla botanica. Ma ecco che arriva la festa di Santa Cecilia; la Società filarmonica di Chimay vuole celebrare la solennità con tutto lo sfarzo possibile, e, mancando la musica, immagina di farla scrivere dall'illustre maestro che allora trovavasi in paese. Si arrischia di chiedere una *Messa* a Cherubini, ma questi, infastidito che gli si parlasse di un'arte alla quale non voleva più pensare,

risponde seccamente che ciò era impossibile. Tale rifiuto toglieva ogni speranza. Però l'indomani gli abitanti del castello notarono le maniere insolite del loro ospite: ei non si mostrava più esclusivamente occupato di piante e di fiori, ma con aria pensierosa passeggiava pei viali del parco. Mad. de Chimay diede ordine non lo inquietassero, e fece mettere della carta lineata sulla tavola ove egli lavorava all'erbario. Venuta la sera ognuno continuò le proprie abitudini, senza mostrare di far attenzione a Cherubini. Lo si vide allora assidersi al solito tavolo, tirar le lunghe linee delle partizioni, e scrivere in silenzio senza avvicinarsi al piano. La mattina ei non discese dalla sua camera prima dell'ora del pranzo, e continuò così per qualche giorno: egli creava allora il *Kyrie* ed il *Gloria* di quella stupenda *Messa* in *fa* divenuta celebre. Questi pezzi furono eseguiti a Chimay per la festa di Santa Cecilia il 22 novembre 1808. Ritornato a Parigi, Cherubini scrisse il *Credo*, ed il resto della messa nei primi mesi del 1809, cosicchè l'intera composizione potè essere eseguita nel marzo dello stesso anno al palazzo Chimay, che riuniva quel giorno tutte le notabilità di Parigi. Lo scelto uditorio rimase affascinato dalle sublimi bellezze di questa nuova produzione, che metteva ad un tratto l'autore al disopra di tutti i musicisti che fino allora avevano scritto nello stile da chiesa. Troppo puro nelle forme, troppo severo nell'armonia per potersi piegare, sempre con successo, all'esigenze dell'azione scenica, Cherubini trovava accidentalmente il genere che meglio conveniva al suo temperamento musicale ed al suo genio.

La restaurazione dell'antica dinastia pose fine alla proscrizione che pesava su Cherubini; nel 1816 ei fu nominato professore di composizione del Conservatorio, e nello stesso anno succedette a Martini nel posto di sopraintendente della musica del re. Dovette allora scrivere molte

Messe e Mottetti per la cappella reale; tutte queste composizioni sono tenute in grandissimo pregio.

Alcuni critici dissero che la musica di Cherubini manca di melodia e di originalità: nulla di più erroneo. La melodia abbonda in tutte le opere dell'artista fiorentino, ma la ricchezza dell' armonia ed il fulgore del colorito istromentale erano tali che il pubblico, non educato a quel genere di musica, non sapeva in quel tempo apprezzarne le squisite bellezze. La qualità più notabile della melodia di Cherubini è precisamente l' originalità; infatti la forma stessa ne è di frequente inusitata, ma sempre graziosa. Quello forse che farebbe difetto nelle opere drammatiche di Cherubini si è un certo istinto della scena; troppo proclive a sviluppare le sue idee, il maestro dimentica le esigenze dell' azione, la musica sola preoccupa l' artista, il quadro si allarga sotto la sua mano, e le situazioni languiscono. Ecco perchè l' opera comica *Le crescendo* (1 settembre 1810) e *Les Abencérages* (6 aprile 1813) furono accolte freddamente. Da allora, e per vent' anni il compositore abbandonò l'arte drammatica; solo collaborò con Catel, Boieldieu e Nicolo all' opera comica *Bayard à Mézières* (1814), e con Berton, Boieldieu, Kreutzer e Paër allo spartito *Blanche de Provence ou La cour des fées.* Quest' opera fu rappresentata in occasione della nascita del duca di Bordeaux; Cherubini aveva scritto il coro finale che è un capolavoro di gusto, di grazia e di soavità. Di tale composizione collettiva fu questo il solo pezzo che sia sopravvissuto.

Nel 1821 Cherubini fu chiamato a dirigere il Conservatorio di Parigi, che allora si chiamava Scuola Reale di musica e di declamazione. Nell'esercizio delle sue funzioni di direttore e di maestro di composizione ei si acquistò una riputazione proverbiale di severità e di asprezza. Però si riconobbe che grazie alle cure diligenti di Cherubini

quella scuola si rialzò dallo stato di decadenza a cui l'aveva ridotta M. Papillon de la Ferté, intendente dei *Menus-Plaisirs du roi.* La venerazione che ispirava il gran talento di Cherubini esercitò la sua influenza sui professori e sugli allievi: essi sapevano ch'egli consacrandosi interamente ai suoi doveri non isdegnava di scrivere Solfeggi, lezioni d'armonia ed altri esercizî per istruzione delle classi; e la sua vita laboriosa e rispettabile riesciva un modello offerto alla loro emulazione.

Pel servizio della cappella reale Cherubini scrisse molta musica sacra. Due lavori dominano per le loro vaste proporzioni e pel carattere grandioso fra queste stupende produzioni del suo genio: la *Messa da Requiem* a quattro voci con orchestra eseguita nell' anniversario della morte di Luigi XVI, e la *Messe du sacre de Charles X* scritta dall'autore in età di 65 anni.

Quantunque Cherubini per molto tempo si fosse tenuto lontano dalla scena, pure la carriera drammatica esercitava su di lui un fascino irresistibile. La soppressione della cappella reale, avvenuta nel cangiamento di governo del 1830, aveva interrotto i suoi lavori abituali, fattisi ormai necessarî alla sua organizzazione. Poco appresso egli porse orecchio alle proposte che gli furono dirette di adattare ad un buon libretto la musica di una sua opera che non era comparsa sul teatro in causa della stupidità della poesia (*Koukourgi*, scritta nel 1793). Scribe e Mélesville gli presentarono *Ali Baba ou Les quarante voleurs*, soggetto tolto dalle *Mille ed una notti*. Però Cherubini conservò poche sole pagine del vecchio spartito, e, cosa maravigliosa! a 75 anni fece un lavoro di 1000 pagine quasi interamente nuovo trasfondendovi il brio giovanile, la freschezza d'idee e l'accento passionato delle sue prime composizioni. *Ali Baba*, eseguito all'Opéra il 22 luglio del 1833, vi ottenne i suffragi degli artisti, stupiti di trovare un estro così fecondo

là dove ormai non si aspettavano che la dottrina e l' esperienza.

Dopo quest' ultimo sforzo della sua musa drammatica, Cherubini si era gloriosamente meritato il riposo. Ei non scrisse più che per divertimento, e di tempo in tempo faceva sentire agli amici intimi l'estreme ispirazioni del suo genio. Alcuni pezzi per album, cinque Quartetti ed un Quintetto per istromenti a corda sono i lavori da lui composti dal 1834 al 1842. Ritiratosi dalla direzione del Conservatorio per la tarda età (1841), la sua salute declinò rapidamente; il 15 marzo del 1842 egli spirava in Parigi lasciando alla sua famiglia un nome illustre e venerato, ed all' arte opere immortali. Alle sue esequie fu eseguito il *Requiem* che il Cherubini aveva composto pei funerali di Boieldieu.

Cherubini fu decorato della Legion d' Onore nel 1815, e più tardi fatto cavaliere dell' ordine di San Michele. L'Istituto di Olanda, l'Accademia di musica di Stoccolma e l'Accademia di belle arti dell'Istituto di Francia lo avevano ammesso nel numero dei loro soci.

Gli allievi principali del suo corso di composizione furono Zimmerman, Batton, Halévy e Laborne; molto tempo prima Auber aveva appreso da lui il contrappunto.

I Fiorentini vollero ricordare il grande artista che tanto aveva onorato la sua patria fuori d' Italia: sulla parete esterna della casa ove nacque fu posta un'epigrafe dettata dall'illustre letterato Luigi Venturi, e il 3 ottobre 1869 si inaugurava solennemente nel chiostro di Santa Croce il monumento di Cherubini, lavoro del professore Fantacchiotti.

Il Lavoix (op. cit.) così parla del Cherubini: « L'or« chestre de Salieri, comme celui de Sacchini, est à peu « de chose près celui de Gluck, dont tous deux ils étaient « les élèves; mais il n'en fut pas de même pour Cheru-

« bini; c'est à celui-ci qu'on doit la formation définitive « de l'orchestre dramatique en France et il eut sur notre « pays l'influence que Mozart eut sur l'Allemagne, au « point de vue instrumental. Dès les commencements de « sa carrière, Cherubini, l'élève chéri de Sarti, avait suivi « la mode italienne; mais après avoir goûté les œuvres de « Mozart et une fois arrivé en France, il entra dans une « seconde manière qui commença avec *Démophon* et sur- « tout avec *Lodoïska* en 1791. Avec cette seconde parti- « tion, il ouvrit une voie nouvelle à l'orchestre français. « Gardant la justesse de l'expression instrumentale, il donna « à l'instrumentation plus de largeur et de souplesse, et « en ce sens le finale du second acte de *Lodoïska* fut toute « une révélation pour nos musiciens, et par le développe- « ment de la scène, et par l'aisance dans le maniement « de l'orchestre.

« Plus que personne il savait donner à chaque instru- « ment le rôle qui convenait à son timbre et à son ca- « ractère, combinant les différentes teintes dans un tout « harmonieux en les réunissant en masses sonores. On a « pu reprocher à Cherubini le mauvais choix de ses poë- « mes, une certaine froideur dans l'action scénique, mais « il n'en reste pas moins celui qui a eu peut-être le plus « grand succès au commencement du siècle avec les *Deux* « *journées*, et chez lequel le génie et la puissance instru- « mentale, l'ampleur et l'expression dramatique de l'orche- « stre, la pureté du stile ont été portés au plus haut « degré.

« Je ne citerai pas tous les détails d'orchestre qui ren- « dent les partitions de Cherubini si intéressantes à étu- « dier. Quel charmant tableau que le chœur des moines « au commencement d'*Elisa* (1794)! La phrase, d'abord « annoncée par le son dur et froid des altos, semble fris- « sonner sous les traits des instruments à vent; puis la

« mélodie haletante, dessinée par les violons, développée « dans le reste de l'orchestre, peint la marche des moines « inquiets, courant à recherche des voyageurs égarés dans « les glaciers du mont Saint-Bernard. Cette partition écrite « en même temps que l'*Horatius Coclès*, dans lequel Méhul « introduisit quatre cors à l'Opéra, contient aussi quatre « de ces instruments. Je citerai encore, dans la même « opéra, la jolie marche des muletiers, dans laquelle la « petite flûte dessine une élégante mélodie sur un délicat « accompagnement des cordes, et l'air si dramatique de « Florindo en *ut mineur*. Chacun connaît de réputation le « trio, dans lequel la cloche et les cors en *ré* sont d'un « effet si dramatique, et le double chœur finale. La par- « tition des *Deux journées* n'est pas moins riche. On sait « quelle admiration Beethoven professait pour cette œuvre ; « et on comprend facilement cette préférence lorqu'on lit « cette ouverture si clairement et si bien développée, l'en- « tr'acte pittoresque et coloré qui prépare l'entrée des sol- « dats au second acte, et surtout le finale du premier, si « touchant et si dramatique, où les instruments sont di- « sposé avec tant d'art et tant d'expression. Il n'entre pas « dans mon sujet d'étudier en son entier l'œuvre de Che- « rubini, mais je ne puis laisser de côté les opéras de ce « compositeur, sans citer *Anacréon*, dans lequel le maître « déploya une indicibile grâce et une adorable fraîcheur. « Rien n'est gracieux comme le duo des esclaves lorsque « les altos et les deuxièmes violons accompagnent le chant « des violons par un élégant dessin, tandis que les instru- « ments à vent ajoutent encore au piquant de cette com- « position en battant leurs trilles sur chaque temps fort « de la mesure. L'ouverture, la tempête du même opéra « sont restées dans le souvenir des amateurs. Le chant « d'Anacréon est accompagné par le cor anglais, ou la « clarinette *ad libitum*, et à ce sujet nous ferons remarque

« que c'est la première fois que le cor anglais est indiqué « dans une partition française. Le timbre voilé et un peu « triste de l'instrument était bien choisi et convenait bien « au tendre chant d'un vieillard pour lequel l'amour n'est « plus qu'un regret ; mais les symphonistes de l'Opéra pré- « férèrent la clarinette, car ce ne fut qu'en 1808, dans « *Alexandre chez Apelle* de Catel, que Vogt fit entendre « le cor anglais à l'Académie Impériale de musique.

« Malgré tout ce que l'orchestre dramatique de Cheru- « bini peut présenter de remarquable, le maître se surpassa « encore dans la musique d'église ; là son instrumentation « est d'une puissance, d'une pureté et d'un éclat incompa- « rables. Par une étrange fatalité, le musicien, qui passait « pour peu dramatique au théâtre, a été accusé d'avoir « donné à sa musique d'église une tendance trop théâtrale. « C'est une question qu'il ne m'appartient pas de discuter; « mais je dois avouer que, pour ma part, je ne me sens « pas le courage de faire des reproches à celui qui a écrit « la *Messe* en *ré*, la *Messe du sacre*, le *Requiem* et tant « d'autres chefs-d'œuvre de l'art religieux. Il faudrait un « livre spécial pour détailler toutes les beautés instrumen- « tales dont sont remplies les compositions sacrées de « Cherubini. Tantôt, comme dans le *Resurrexit* de la « *Messe* en *ré*, l'orchestre éclate ainsi qu'une brillante fan- « fare, tantôt l'orchestre à vent répondant aux traits pré- « cipités des cordes, comme dans le *Qui tollis*, donne aux « masses chorales une étonnante variété et une prodigieuse « vigueur, et toujours la plus parfaite pureté de style, la « plus poétique élévation de pensée dominent dans ces « œuvres immortelles. »

E H. Blaze de Bury (*Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Paris, 1880, Lévy) : « Cherubini n'a rien de « spécialement français ; sa musique, comme celle de Bach, « de Händel, de Mozart, de Haydn et de Beethoven,

« échappe aux classifications de clocher, elle appartient au « genre humain par la grandeur qu'elle respire, et toute « nation digne de la comprendre peut y voir un produit « de son propre génie. »

Francesco Basily

Francesco Basily, nato a Loreto nel febbraio del 1766, fu figlio di Andrea Basily, dotto compositore della scuola romana, e maestro di cappella della Santa Casa. Nel 1775, mortogli il padre, passò a Roma, ove compì la sua educazione musicale presso il Janacconi. In giovane età ebbe un posto di maestro di cappella a Foligno; cominciò allora a scrivere per il teatro. Primo suo lavoro in questo genere si fu la cantata *Arianna e Teseo*. A ventidue anni diede con plauso a Milano *La bella incognita* (1788); fece poi rappresentare a Roma *La locandiera*, farsa che incontrò il favore del pubblico, ed alla Pergola di Firenze *Achille all'assedio di Troja* (1798) e *Il ritorno di Ulisse* (1799). Nell' autunno di quell'anno mise in scena alla Fenice l'*Antigona*, dramma serio che ottenne buon esito. Poco appresso lasciò Foligno, eletto alle funzioni di maestro di cappella a Macerata, ed in quel tempo scrisse l'opera buffa *Convien adattarsi*, che ebbe splendido successo al San Moisè di Venezia, e l'*Unione mal pensata*, farsa che pure riuscì felicemente al teatro San Benedetto di quella città. *Lo stravagante ed il dissipatore*, scritto pei due celebri buffi Rafanelli e Bassi, e rappresentato alla Fenice di Venezia nella primavera del 1805, non ebbe

l'esito brillante che lasciavano sperare il talento dei due artisti ed il merito del compositore.

Circa quell' epoca Basily sposò una ricca dama di Macerata, dalla quale ebbe un figlio, che fu pure musicista, e cinque figlie. La sua nuova posizione sociale gli fece abbandonare la musica come professione, e quest' arte, per varî anni, non fu per lui che un passatempo; ma quando si divise dalla moglie pei continui dissapori domestici, riprese la sua prima carriera. Essendo allora vacante il posto di maestro di cappella in Loreto, ei lo accettò. Il suo ritorno all' arte fu marcato colle due opere *L' ira di Achille* (carnevale 1817), scritta per la Malanotte, e *L'orfana egiziana* (carnevale 1818), drammi serî che furono applauditi calorosamente alla Fenice di Venezia. *Isaura e Ricciardo*, messa in scena poco dopo a Roma, non si mantenne sul teatro che per tre sole rappresentazioni. Invitato a Milano, Basily scrisse *Gli Illinesi*, opera seria eseguita il 26 gennaio 1819 al teatro alla Scala con buonissimo esito, e il 26 agosto dello stesso anno produsse pure alla Scala il dramma buffo *Il califfo e la schiava*, che piacque. Finalmente nella quaresima del 1824 diede al San Carlo di Napoli l'oratorio drammatico *Sansone*, interpretato da Nozzari e Lablache. Basily aveva scritto anche molte composizioni da chiesa, fra le quali è da notare una *Messa da requiem* per le esequie del Janacconi; questo lavoro fu eseguito a Roma nella chiesa dei Dodici Apostoli il 23 marzo del 1816.

Nel 1827 Basily venne nominato censore del Conservatorio di Milano. Ne disimpegnò le funzioni per dieci anni, fino a che dal Capitolo di San Pietro in Vaticano fu chiamato a succedere al Fioravanti in qualità di maestro di quella basilica. Prese possesso dell' alta carica nell' agosto del 1837, e l'occupò fino alla sua morte, che lo colpiva a Roma il 25 marzo del 1850 in età di 84 anni.

« Nel mese di agosto del 1841, scrive il Fétis, io aveva « veduto questo insigne artista a Roma, ed avevo provato « una penosa impressione dell'isolamento in cui egli viveva, « scoraggiato come era di non poter compiere la restau- « razione della buona musica da chiesa per la mancanza « di mezzi d'esecuzione sufficenti. Ciò ch'ei mi disse allora « sull'ignoranza dei musicisti di quella cappella era qualche « cosa d'inaudito per me; essa era tale che egli non po- « teva mettere allo studio le stesse sue opere, e che si « trovava costretto a far cantare le sole composizioni im- « presse da lungo tempo nella memoria degli esecutori. « L'abate Santini, che mi accompagnava nella prima visita « ch'io feci al Basily, confermò colla sua testimonianza « questi fatti. Se i musicisti della cappella di San Pietro « in Vaticano non fossero arrivati a tale grado d'inettitu- « dine, questo grande artista, benchè vecchio settantenne, « sarebbe stato capace di far rinascere i bei giorni del- « l'arte; chè, malgrado la gotta che paralizzava in parte « le sue dita, ei volle improvvisare per me sopra un vec- « chio pianoforte posto nella sua camera, ed io fui colpito « dalla freschezza delle sue idee, dal suo squisito senti- « mento d'armonia e dal fuoco ch'egli metteva nell'esecu- « zione. Quando io lo lasciai, egli mi disse di voler scri- « vere una sinfonia che desiderava facessi eseguire dall'or- « chestra del Conservatorio di Bruxelles. Difatti qualche « mese dopo io ricevetti il manoscritto originale di que- « st'opera, che conservo preziosamente: la composizione, « nello stile di Haydn, fu ripetuta diverse volte, e produsse « un bellissimo effetto. »

La musica sacra del Basily è tenuta in molto pregio (1).

(1) Un *Miserere* del Basily fu eseguito a Londra dalla Società corale diretta da Enrico Leslie il 4 aprile 1878. Su questo proposito scrive il corrispondente della *Gazzetta Musicale di Milano* (anno XXXIII, N. 15): « In

Alcuni de'suoi lavori furono stampati a Milano dal Ricordi ed a Lipsia da Breitkopf et Hærtel (Fughe, *Kyrie*, *Ave Maria*, *Miserere*, Mottetti, Sonate per piano, Prima Sinfonia a grande orchestra, varie Sinfonie ed Arie delle sue opere teatrali, ecc.); però un numero sterminato di esse rimase manoscritto. Fétis ne dà un lunghissimo elenco che comprende circa 120 composizioni da chiesa. Inoltre Basily lasciava molta musica sacra staccata, tre Quartetti per istromenti ad arco, e tre Sinfonie a grande orchestra.

Bonifazio Asioli

Bonifazio Asioli fu buon compositore, ed uno dei più insigni precettisti che vanti l'arte musicale. Nato a Correggio il 30 agosto 1769 da Quirino e Benedetta Giovannelli, manifestò fino da'suoi primi anni una grande disposizione per la musica, ciò che decise suo padre, oriuolaio di professione, a cercargli un maestro che gli ap-

« merito alla musica di questo *Miserere* non si può negare che, vista la ristrettezza in cui s'avvolge la forma musicale di ogni brano del lavoro, interrotto continuamente da antifone che si cantano sopra una sola nota, non sia ammirabile per semplicità e per sentimento. Sono brevi versetti che non oltrepassano le 30 o 40 battute; la melodia senza essere di un ordine molto elevato, è però molto ben adattata alle parole, ed il giuoco delle voci è ingegnoso, interpolandosi felicemente i soli alla parte corale. Il pregio principale di questa musica consiste nella sua grande semplicità, avendo il compositore evitato ogni complicazione od astruseria atta ad impedire l'effetto od a renderlo difficile. Nelle condizioni forse in cui doveva essere scritto questo genere di musica, ogni altro stile sarebbe stato impraticabile, e sotto questo rapporto il *Miserere* del Basily può venir considerato un piccolo capolavoro. »

prendesse le discipline musicali. Però la cosa gli sarebbe tornata piuttosto difficile, perchè l'organista della basilica, don Luigi Crotti, era tal uomo che di certo sarebbesi rifiutato per gelosia di mestiere d' istruire il ragazzo nella sua arte, se per caso non si fosse imbattuto in certo Giovanni Battista Lanfranchi, maestro dozzinale, il quale accettò di volersi incaricare dell' educazione del giovanetto Bonifazio. A questo scopo egli venne di tratto in tratto per quattro anni a Correggio facendovi breve soggiorno; ma poi l' allievo, nato musicista, comprese quanto insufficente fosse la sua guida, e perciò nulla più curandosi del maestro, si diede allo studio degli autori classici apprendendovi quello che non sapeva insegnargli il Lanfranchi. Già fino dall' età di otto anni l' Asioli scriveva Messe ed altri pezzi da chiesa a due, a tre ed a quattro parti con orchestra, sebbene ignorasse affatto le prime nozioni dell'armonia e del contrappunto.

Allora le autorità del comune (19 agosto 1780) decretarono un assegno perchè l'Asioli potesse recarsi a Parma a compiere un corso regolare di studî presso il rinomato maestro Angelo Morigi, direttore dell' orchestra di corte. Per un anno e mezzo l'Asioli, scolaro unico del Morigi, si esercitò a scrivere Fughe; nel tempo stesso diede alle stampe il *Trattato di contrappunto fugato*, ossia il corso delle lezioni dettategli dal suo precettore, ed acquistò così le più profonde cognizioni della scienza armonica. « Viaggi, chè « nulla più gli occorre per farsi grande, » gli disse Morigi nel rimandarlo al suo paese, e l'Asioli trasse profitto dell' ultimo consiglio del maestro. Nel marzo del 1782 ei si diresse a Venezia passando per Bologna, ove visitò il padre Martini ed ove si fece applaudire fragorosamente in casa del conte Pepoli improvvisando sul clavicembalo. In seguito i concerti ch' egli diede nella città delle lagune destarono l'universale ammirazione sì per la grande bravura dell'ese-

cutore, che per la sua prodigiosa facilità di saper svolgere in *fuga* qualunque soggetto gli veniva proposto. Dice il Coli (1), che gli spettatori furono sempre « sorpresi in « modo che, forzati dai lineamenti del volto ad ammettere « l'età immatura, e trovandola incompatibile col sapere, lo « supposero donna travestita. »

Di ritorno a Correggio, fu eletto maestro di cembalo, flauto e violoncello nel Collegio civico diretto allora dai Chierici Regolari delle Scuole Pie, e ben presto gli allievi del giovane maestro diedero tali prove di abilità che richiamarono su di lui l' attenzione generale. Nell' autunno del 1785 l'Asioli diede al teatro del suo paese il dramma *La volubile*, che eseguita da una compagnia di dilettanti ottenne buon successo. Nella seguente primavera ebbe dal comune la nomina di maestro di cappella; grato dell'onorificenza, ei musicò per il teatro di Correggio il dramma *Le nozze in villa* (o *La contadina vivace ?*), che fu rappresentato verso il cominciare dell'estate di quell'anno (1786). Sebbene il libretto di quest'opera, come pure quello della *Volubile*, sieno piuttosto triviali, il compositore ha saputo trarre il miglior partito di quei pochi punti che offrono qualche interesse. Nel tempo della sua dimora in patria l'Asioli scrisse anche moltissime composizioni da chiesa e da camera, i cori per *La clemenza di Tito*, gl'intermezzi *La gabbia dei pazzi* e *Il ratto di Proserpina*, la cantata *La gioia pastorale*, l'oratorio *Giacobbe in Galaad*, varî Concerti per diversi stromenti (2), ed il dramma *La discordia teatrale*, di cui s'ignora l'epoca ed il luogo di rappresentazione.

Chiamato a dar lezioni di clavicembalo alla figlia del marchese Maurizio Gherardini, ministro di S. M. Cesarea

(1) Coli Ant.: *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*. Milano, Ricordi, 1834.

(2) In Parma Asioli aveva imparato a trattare il violino, il flauto, il violoncello ed il fagotto. Scrisse pure per l'arpa e per il mandolino.

presso la corte di Piemonte, l'Asioli nell'estate del 1787 si trasferì a Torino, ove fissò stanza per nove anni. Vi compose varie cantate (*La scusa*, *Il nome*, *La primavera*, *Il consiglio*, *Quella cetra, ah! pur tu sei*, *Il ciclope*, *Il complimento*, *Piramo e Tisbe*, *La tempesta*, *La festa d'Alessandro*) che contribuirono a dargli fama più che i suoi precedenti lavori. Nel carnevale del 1793 scrisse per il teatro alla Scala di Milano il dramma serio *Cinna*, che fu applauditissimo, e nel 1796 il *Pigmalione*, azione teatrale per tenore eseguita in Torino dal celebre dilettante cav. La Cainea. Questo lavoro incontrò favore anche quando il La Cainea lo riprodusse a Londra, e più tardi (carnevale 1830) la Malibran lo cantò al teatro Italiano di Parigi nella sua serata (1).

La musica da camera dell'Asioli era assai ricercata in Italia per la leggiadria e l'originalità. Di quell'epoca si ricordano le composizioni: 2 Sinfonie, 20 Duettini e 12 Ariette con accompagnamento di clavicembalo (2), Canoni

(1) Il *Giornale dei teatri* scrive in proposito: « Il componimento di Asioli « ha incontestabili bellezze fatte più per una sala che per un teatro. La stro- « mentazione ha poco effetto » Ma nota il Coli: « La prima osservazione è « giustissima, ma non così la seconda. Asioli infatti scrisse questo pezzo per « La Cainea che primo lo cantò nelle sale di Torino e di Londra, e scri- « vendolo suppose al più che potesse essere ripetuto in un piccolo teatro, « non mai in un vasto, quale dev'essere quello di Parigi. Se ivi dunque fu « dato dalla Malibran per sua serata, sbagliò la cantante e non l'autore. Il « *Pigmalione* sortì dalla penna di Asioli nel 1796; e nel 1830, in cui, mal- « grado i reclami d'uomini dotti, l'istromentazione della musica vocale è « giunta al segno di usurpare i diritti del canto, e di soffocarne le bellezze, « si poteva trovare di poco effetto la stromentazione del *Pigmalione*. »

(2) Su queste composizioni dice il Coli: « In Torino Asioli diede prin- « cipio alla musica da camera, alla serie dei duettini e delle canzonette, che « tali sono e tante per cui è impossibile darne un cenno soddisfacente. La « verità degli affetti, la varietà della declamazione, la qualità degli accom- « pagnamenti, lo costituiscono in questo genere affatto originale. Altri prima « e dopo il tentarono; ma, senza pretendere che il mio giudizio sia inappel- « labile, egli superò tutti, e nessuno ha lui superato. »

a tre voci, Notturni a più voci, Duetti, Terzetti e Quartetti buffi, Divertimenti per più istromenti, Suonate per clavicembalo e Variazioni per lo stesso stromento sopra un motivo della *Molinara*.

Per le vicende politiche del 1796 la duchessa Litta, moglie al Gherardini, trasferì colla figlia il domicilio a Venezia; Asioli, grato ad una famiglia che gli aveva dato tante prove di gentile affezione, seguì l'allieva, e visse tre anni ritirato e quasi ignoto nel campo della sua gloria giovanile. Nel 1799 passò colle sue ospiti a Milano, ove compose le cantate *Il Danubio* e *Medea*, e riuscì completamente nell' ardito tentativo di mettere in musica alcuni sonetti, odi saffiche ed ottave, fra le quali *La campana di morte* (sonetto per tenore) ottenne i più lusinghieri elogi in Italia ed oltre alpe. Si fu in quel tempo ch'egli scrisse il quartetto dell'*Orlando* con orchestra, e la scena del *Saule* per tenore ed orchestra: lavori di cui parlarono molto vantaggiosamente i giornali musicali d'allora.

Invitato dall' impresa del teatro delle Arti in Torino a scrivere un' opera, Asioli vi mise in scena nel carnevale del 1802 il dramma serio *Gustavo al Malabar*, e l'esito ne fu ottimo. In seguito il principe Eugenio, vicerè d' Italia, lo nominò maestro di camera e direttore della cappella reale di Milano; la viceregina volle prender da lui lezioni di canto, e finalmente nell' occasione del matrimonio di Napoleone i suoi nuovi protettori gli diedero novella prova di benevolenza invitandolo a seguirli a Parigi (1).

Dopo due anni circa dacchè Asioli serviva la corte uscì il decreto (18 settembre 1807) d' istituzione del Conservatorio di musica in Milano. Gliene fu offerta la direzione; egli però temendo che la grave fatica tornasse di danno alla sua

(1) « J'eus l'occasion de le connaître à cette époque, » scrive il Fétis, « et de « me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. »

salute, pregò il vicerè di eleggere in sua vece il Mayr; ma alla rinunzia di questi, il principe Eugenio con decreto 29 giugno 1808 nominò l'Asioli primo maestro di composizione e censore degli studi del Conservatorio collo stipendio di 3,600 lire italiane, e gli diede ordine di accettare.

All'apertura del Conservatorio (8 settembre 1808) Asioli era considerato uno tra i primi scrittori pratici; posto allora nel caso di dover fissare il sistema di educazione musicale conveniente alla prima scuola del regno, egli divenne scrittore teoretico. Ma prima di metter mano alla penna, fu suo pensiero di procurare alla nuova istituzione tutto ciò che poteva riuscirle di vantaggio e di decoro; si occupò a formare una ricca biblioteca musicale facendo acquisto di quanto l' arte ha di più classico in ogni genere, e si diede ogni cura perchè riuscissero splendidamente le due accademie che il Conservatorio dovea dare annualmente. Fra i pezzi ch'egli fece eseguire, e che talvolta diresse, si devono ricordare lo *Stabat* del Pergolesi e *Le quattro stagioni* di Haydn, composizione non ancora conosciuta in Italia.

Al cessare del Regno Italico l'Asioli fu per solo effetto di massima generale dimesso dall'impiego al Conservatorio (26 giugno 1814); il duca Litta però lo invitava a continuare provvisoriamente nella sua carica di maestro e direttore della R. Camera e Cappella, ma egli, disgustato di dover lasciare un istituto al maggior lustro del quale aveva contribuito con tante sollecitudini, verso la metà di luglio di quell'anno fece ritorno a Correggio. Vi trasse per lunghi anni vita tranquilla occupandosi del perfezionamento della vecchia scuola di musica di quella città, e convertendo quasi in Conservatorio la sua casa, quando colpito da gravissima tabe renale spirò fra le braccia degli amici la sera del 18 maggio 1832.

Il Coli nella biografia citata ricorda un numero sterminato di pezzi da chiesa e da camera, vocali e stromentali, dell'Asioli (1). Se nei lavori grandiosi ei difettò di forza, nelle Arie, nei Duetti e Terzetti con pianoforte si acquistò somma lode in tutta Europa per l' espressione e per la grazia delle melodie. Le sue composizioni in questo genere si possono considerare come il tipo dei *Notturni*, che in seguito molti maestri hanno imitato più o meno felicemente.

Abbiamo di lui le seguenti opere teoriche e didascaliche tenute in molto pregio per buon metodo d' esposizione, chiarezza e concisione: *Principî elementari di musica*, Milano, Mussi, 1809 e 1811, Genova, 1821, e Milano, Ricordi, 1823. (Quest'opera fu tradotta in francese col titolo: *Grammaire musicale, ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptée par le Conservatoire de Milan pour l'instruction de ses élèves*, *traduite de l'italien*, e data alle stampe a Lione dal Cartaux nel 1819. Büttner ha pubblicato a Magonza una traduzione tedesca del libro dell'Asioli presso l'editore Schott nel 1824); *Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1813; *Dialoghi sul Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1814; *Corso di modulazioni classificate a quattro e più parti; Osservazioni sul temperamento proprio degl'istromenti stabili dirette agli accordatori di clavicembalo ed organo*, Milano, Giusti, 1816, a spese di Giovanni Ricordi; *Scale ed esercizi per violoncello e contrabasso; Scale, salti, preparazione al canto, ed ariette*, Milano, Ricordi; *Esercizi per il corno da caccia; L' allievo al clavicembalo*, Milano, Ricordi; *Primi insegnamenti di viola e primi esercizi d'arco per il violino; Elementi per il contrabasso*, Milano, Ricordi; *Il maestro di composizione ossia Seguito del*

(1) Cantate, Azioni teatrali, Mottetti, Salmi, Inni, Ariette, Canzoni, Duetti, Terzetti, Quartetti, Canoni a più voci, Cori, ecc.; Sinfonie, Serenate, Sestetti, Quintetti, Notturni, Suonate e Concerti per varî stromenti, ecc.

Trattato d'armonia, pubblicato a Milano presso il Ricordi dopo la morte dell' autore. Si crede opera dell' Asioli gli *Elementi di contrappunto* editi senza nome d' autore a Firenze nel 1836 coi tipi di V. Batelli e figli.

Giuseppe Farinelli

Compositore drammatico molto applaudito a' suoi giorni, Farinelli non brillò per genio, nè per invenzione, ma fu imitatore, molte volte felicissimo, dello stile di Cimarosa (1). Dovette i suoi successi alla facilità e naturalezza delle sue melodie, ad una certa maniera semplice di condurre le arie, e ad una buona disposizione dei pezzi d' insieme. Nacque in Este nel Padovano il 7 maggio del 1769. Intraprese i primi studî musicali diretto dal maestro Lionelli, li continuò poi in Venezia colla scorta del Martinelli. Ammesso a 16 anni nel Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli, apprese l' arte del canto da Barbiello, l'accompagnamento dal Fago, il contrappunto da Sala e la composizione da Giacomo Tritto. Uscì giovanissimo da quella scuola, e si dedicò interamente alla carriera teatrale scrivendo per le scene d' Italia spartiti che ebbero quasi tutti esito splendido. Verso il 1810 scelse Torino per suo soggiorno, e vi rimase fino al 1817. Si trasferì poi per qualche tempo a Venezia, ma nel 1819 cessò di comporre per il teatro. In quell' anno ebbe la nomina di maestro di cappella della cattedrale in Trieste. Fu al-

(1) Farinelli introdusse nel *Matrimonio segreto* un duetto che fu creduto lavoro del Cimarosa.

lora ch'egli scrisse alcune composizioni di musica sacra con orchestra (*Tobia*, oratorio a 4 voci; 5 Messe, Salmi, Mottetti ed uno *Stabat*). Giuseppe Farinelli moriva in Trieste il 12 dicembre del 1836 (1).

Abbiamo del Farinelli le seguenti composizioni (2): * *Il dottorato di Pulcinella*, farsa, Napoli, 1792; * *Il regno del Messia*, oratorio in due parti, 1795; * *L' uomo indolente*, dramma giocoso, Napoli, teatro Nuovo, carnevale 1796; * *Il nuovo savio della Grecia*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro del Fondo, 1796; *Seldano duca degli Svedesi*, dramma, Venezia, teatro San Benedetto, 1797 (citata anche sotto il titolo: *Celindo duca degli Scozzesi*); *L'amor sincero*, dramma giocoso, Milano, teatro alla Scala, primavera 1799; *Bandiera d'ogni vento, ossia L'amante per forza*, farsa, Venezia, teatro Venier in San Benedetto, carnevale 1800; *Annetta, ossia La virtù trionfa*, farsa, Venezia, teatro San Samuele, carnevale 1800; *Il conte Rovinazzo*, farsa ?, Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo, primavera 1800; *Una cosa strana, amor semplice*, farsa, Venezia, teatro San Luca, estate 1800, *Italia al tempio della pace*, cantata, Venezia, teatro San Benedetto, primavera 1801; * *Teresa e Claudio*, farsa, Venezia, teatro San Luca, estate 1801; *Giulietta*, Parma, teatro Ducale, carnevale 1802; *Il Cid delle Spagne*, dramma, Venezia, teatro della Fenice, carn. 1802; *La pulcella di Rab, ossia Rullo e Dullaton*, dramma, Trieste, teatro Nuovo, primavera 1802; *Le lagrime di una vedova*,

(1) Vedi lo *Studio biografico sul Farinelli* del signor G. Salvioli nell'*Archivio Veneto*, Tomo XIX, parte II, 1880. In questo il chiaro autore, già noto per le sue diligenti ricerche sulla storia della musica drammatica sotto i nomi di L. Lianovosani e Livio Niso Galvani, cita come data della morte del maestro il 12 dicembre 1837. Paloschi, Florimo e Fétis invece lo dicono morto nel 1836.

(2) Le composizioni segnate * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

farsa sentimentale (sic), Padova, teatro Nuovo, estate 1802; *Pamela,* farsa, Venezia, teatro San Luca, estate 1802; *Chi dura vince,* opera buffa, Roma, teatro Valle, carnevale 1803; *La caduta della nuova Cartagine,* dramma, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1803; *Un effetto naturale*, farsa, Venezia, teatro San Benedetto, primavera 1803; *Il ventaglio,* farsa, Padova, teatro Nuovo, estate 1803; * *I riti di Efeso*, dramma, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1804; *Oro senza oro*, burletta per musica, Roma, teatro Valle, carnevale 1804; * *L' inganno non dura*, commedia per musica, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1804; *La tragedia finisce in commedia,* farsa, Venezia, teatro San Moisè, primavera 1804; *Il pranzo inaspettato,* farsa, Vicenza, teatro Eretenio, estate 1804; *Odoardo e Carlotta*, dramma giocoso, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1804; *La vergine del sole,* dramma, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1805; *Il finto sordo,* farsa, Milano, teatro Carcano, primavera 1805 (e forse prima altrove); * *La locandiera*, dramma giocoso, Padova, teatro Nuovo, autunno 1805 (secondo il Clément quest'opera sarebbe stata eseguita a Parigi lo stesso anno 1805 col titolo: *La locandiera scaltra.* Lo spartito che si trova nell' Archivio del Real Collegio di Napoli ha per titolo: *La locandiera di spirito*); *Stravaganza e puntiglio,* farsa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1806; *Il testamento e seicento mille franchi,* farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1806; *Ines de Castro* (musica di Stefano Pavesi, Giuseppe Farinelli e Nicola Zingarelli), Napoli, teatro San Carlo, 11 ottobre 1806; *L'amico dell'uomo,* farsa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1807; * *Climene,* dramma serio, Napoli, teatro San Carlo, estate 1807; *Calliroe,* melodramma eroico, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1808; *Il nuovo destino,* cantata pel natalizio di Napoleone, eseguita nella sede del Patriarca di Venezia, 1808; *Attila,* melodramma, Firenze, teatro della Pergola,

quaresima 1808; *Il colpevole salvato dalla colpa*, azione eroica per musica, Firenze, teatro della Pergola, carnevale 1809; *L'incognita*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1809; *La terza lettera ed il terzo Martinello*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1810; *Non precipitare i giudizi, ossia La vera gratitudine*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1810; *La contadina bizzarra* (od anche *La contadina di spirito* secondo il Fètis), melodramma giocoso, Milano, teatro alla Scala, autunno 1810; *Annibale in Capua*, melodramma serio, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1811; *Amor muto*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1811; *Idomeneo*, melodramma eroico, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1812; *Ginevra degli Almieri*, tragicommedia in 3 atti, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1812; *Lauso e Lidia*, dramma in 2 atti, Torino, teatro Regio, carnevale 1813; *Il matrimonio per concorso*, dramma giocoso, Venezia, teatro San Moisè, primavera 1813; *Partenope*, festa teatrale, Napoli, teatro San Carlo, 15 agosto 1814; * *Caritea*, dramma serio, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1814; *Scipione in Cartagena*, opera seria, Torino, teatro Regio, carnevale 1815; *Vittorina*, dramma, Venezia, teatro San Benedetto, primavera 1815; *Il vero eroismo, ossia Adria serenata*, azione melodrammatica, Venezia, teatro della Fenice, 1815; *Zoraida*, melodramma eroico, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1816; *Chiarina*, dramma, Milano, teatro allà Scala, primavera 1816; *La presenza del Nume*, azione allegorica, Vicenza, teatro Eretenio, 1816; *La donna di Bessarabia*, dramma, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1817; *Egeria*, cantata con cori e danze, eseguita ai 12 febbraio 1826, natalizio di Francesco I, nel teatro Grande di Trieste; *Igea*, cantata, Trieste, teatro Grande, 1827; *Urania*, cantata, Trieste, teatro Grande, 1829. Varî biografi ricordano pure del Farinelli le opere seguenti, senza stabilire nè epoca, nè luogo di esecuzione: * *Raggiri*

e sorprese, opera semiseria in 2 atti; * *Tobia*, oratorio; *Il trionfo d'Emilio; La finta sposa; Il duello per complimento; Adriano in Siria; La donna di genio volubile; Una in bene ed una in male; La casa da vender; Pamela nubile.* (Queste tre ultime opere, secondo il Foppa, sarebbero state scritte per il teatro Valle di Roma). Il Florimo dice che il Farinelli compose per la chiesa: *Messe* per 2 e 3 voci, *Messa* per 4 voci, *Messa* a 5 voci, *Messa pastorale* per 4 voci, altra per 2 voci, *Dixit Dominus* per 4 voci, altro per 5 voci, *Te Deum* per 4 voci, altro per 2 voci, *Responsorii* di S. Antonio per 4 voci, *Laudate pueri* per 4 voci, *Improperie* pel Venerdì Santo per 4 voci, *Stabat Mater* per 2 voci, * *Christus* pel Mercordì, Giovedì e Venerdì Santo a voce sola con cori (1793); * altro idem (1794), * *Mottetto* per 4 voci. Tutte queste composizioni sacre hanno accompagnamento d'orchestra.

Valentino Fioravanti

Quando mi trovo a comporre nella stessa città con « Paisiello, e con Guglielmi, » diceva Cimarosa ai suoi amici, « cerco di fare il meglio che posso per « batterli e trionfare di loro. Ma quando scrivo contempo- « raneamente con quel buffoncello di Fioravanti, io temo « di soccombere al paragone, non certo per merito musi- « cale, chè in verità (modestia da banda) mi credo a lui « superiore, ma per quelle sue scappatine buffe, pei suoi « geniali parlanti, e per quei pezzi così concitati che egli « sa fare in questo genere con tanta sveltezza, eleganza, « leggiadria e bel garbo, che producono sempre un sicuro « effetto, dietro al quale gli applausi non mancano mai.

« Stu peccerillo che mmò è asciuto, mme dà nu poco de « tuosseco (1). » Questo giudizio e questa confessione del celebre maestro è il miglior elogio che si possa fare di Valentino Fioravanti.

Ei nacque a Roma nel 1770. Appresi i principî della musica da un vecchio abate romano, studiò il contrappunto presso il Janacconi; venne poi mandato dal padre a Napoli perchè si perfezionasse nella composizione e nell' arte di stromentare. Non fu allievo dei Conservatorî di quella città, ma vi ebbe a maestro Nicola Sala, in allora professore di composizione della Pietà dei Turchini. Il Fioravanti frequentava la sua scuola, ed assisteva ai concerti ed agli esercizi tutti che vi facevano gli alunni.

La più antica opera che si conosca del Fioravanti si è *Con i matti il savio la perde ovvero Le pazzie a vicenda*, che fu eseguita nel 1791 al teatro della Pergola in Firenze. Nel periodo di circa trent' anni quest' opera fu seguita da quasi altre cinquanta, le quali, messe in scena sui principali teatri d'Italia e d'oltre alpe, piacquero pressochè tutte per la spontaneità dell'idee e per lo stile leggiadro e vivace. Fra esse ebbero maggior successo *Le cantatrici villane* (in origine farsa di un solo atto rappresentata nel carnevale 1802 al teatro San Moisè di Venezia col titolo *Le virtuose ridicole;* il libretto fu poi ampliato, e lo spartito *Le cantatrici villane* veniva riprodotto con molte aggiunte alla Scala di Milano nella seguente primavera), *I raggiri ciarlataneschi*, *Il bello piace a tutti* e *La contessa di Fersen ovvero La moglie di due mariti.*

Verso il 1800 Fioravanti fu chiamato a dirigere il teatro italiano di Lisbona, ed ei vi compose la *Camilla ossia La forza del giuramento,* che ebbe esito clamoroso. Prima di ritornare in Italia passò a Parigi (1806), ove il pubblico

(1) Florimo, op. cit.

applaudiva con entusiasmo le sue *Cantatrici villane.* Quivi ricevette invito di musicare *I virtuosi ambulanti*, soggetto tolto dall'antica commedia di Picard : *Les comédiens ambulants.* Quest' opera, rappresentata il 26 settembre 1807 al teatro dell'imperatrice, suscitò gran fanatismo, anzi alla terza replica fu offerta all'autore, come era usanza in quel tempo, una corona d' alloro. Un'aria buffa ed un duetto dei *Virtuosi ambulanti*, ed il terzetto delle *Cantatrici villane*, sono ritenute le composizioni migliori del Fioravanti.

Ricondottosi in Italia, Fioravanti continuò brillantemente la sua carriera drammatica. Nel 1817 diede al teatro dei Fiorentini in Napoli la trilogia *Adelaide* (*Gli amori di Adelaide e Comingio*, opera semiseria in 3 atti, *Adelaide maritata e Comingio pittore*, opera semiseria in 3 atti, ed *Adelaide e Comingio romiti ossia La morte di Adelaide*, opera seria in 2 atti). Questo spartito incontrò in modo straordinario il favore del pubblico; fu replicato per molti anni e sempre con successo, specialmente nell'ultima parte che ancora oggigiorno si rappresenta in quaresima sui piccoli teatri di Napoli. La folla non vi manca mai, e prende vivo interesse alle sventure degli infelici amanti espresse con una musica vera, patetica e passionata che fa risaltare mirabilmente la parte drammatica dell'opera.

Verso il 1820 il Fioravanti cessò di scrivere per il teatro. Succeduto allo Zingarelli nell' onorifico posto di maestro della cappella Giulia in San Pietro di Roma, lasciò alcune composizioni sacre in istile concertato dottamente elaborate. Visse ritirato i suoi ultimi anni fra gli affetti di famiglia, disimpegnando scrupolosamente i doveri delle sue attribuzioni. Gl'italiani e perfino gli stessi abitanti di Roma lo avevano quasi dimenticato. Viaggiando alla volta di Napoli cadde infermo a Capua, e vi morì il 16 giugno del 1837. Era di carattere gaio e dolce, cortese ed obbligante nelle maniere.

La musica del Fioravanti ottenne molta voga per un brio comico assai vivace; disgraziatamente le idee del compositore mancano spesso di originalità e qualche volta cadono nel triviale. Si citano di lui le seguenti opere (1): *Con i matti il savio la perde ovvero La pazzia a vicenda*, Firenze, teatro della Pergola, 1791; *L'audacia fortunata*, Napoli, teatro del Fondo, 1794; *L'amore immaginario*, Napoli, teatro Nuovo, 1794; * *Livietta e Giannino*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1795; * *Il furbo contro furbo*, opera buffa in 2 atti, Torino, 1795, e Napoli, teatro dei Fiorentini, 1797; * *L'astuta in amore* (o *I puntigli per equivoco?*), opera buffa in 2 atti, Milano, teatro alla Scala, 1796 (e forse prima altrove); *Gli amanti comici*, Milano, 1796?; *La schiava fortunata*, Napoli, teatro Nuovo, 1796 (opera messa in scena alla Scala di Milano in quaresima 1803 sotto il titolo: *La schiava di due padroni*); *L'amor per interesse*, Napoli, teatro del Fondo, 1797; *Il fabbro parigino*, Torino, 1797; * *Il matrimonio per magia*, farsa, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1797; * *L'innocente ambizione*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1797; *L'impresario in angustie*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1797; * *Amore a dispetto*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1798; *Lo sposo senza moglie*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1799; *La vera felicità*, cantata, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1799; *Cillenio pastore*, Napoli, teatro del Palazzo Reale, 1800; * *L'ambizione punita* (e non *pentita* come scrive Fétis), opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1800; * *L'avaro*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1800; *Camilla ossia La forza del giuramento*, opera semiseria in 3 atti, Lisbona, 1801, e Milano, teatro alla Scala, 7 novembre 1810; * *Il villano in angustie*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo,

(1) Le segnate * esistono presso l'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1801, e Parigi, 1807; * *Le cantatrici villane*, opera buffa in 2 atti, Milano, teatro alla Scala, primavera 1802 (ma rappresentata nel carnevale precedente a Venezia, teatro San Moisè, come farsa sotto il titolo: *Le virtuose ridicole*); * *La capricciosa pentita*, opera buffa, Milano, teatro alla Scala, autunno 1802; * *I virtuosi ambulanti*, Parigi, 26 settembre 1807, e Napoli, teatro dei Fiorentini, 1816; * *I raggiri ciarlataneschi*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1808; * *La bella carbonara*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1809; * *Semplicità ed astuzia*, Napoli, teatro Nuovo, 1810; * *Raoul de Crequi*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1811; * *Le nozze per puntiglio*, farsa, Napoli, teatro Nuovo, 1811; * *La foresta di Hermannstadt*, opera buffa, Napoli, teatro Nuovo, 1812; * *Jefte*, oratorio, Napoli, teatro San Carlo, 1813; * *L'africano generoso*, opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro San Carlo, 1814; * *Inganni ed amori*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1814; *L'oracolo di Cuma*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 18 giugno 1815; *Il solitario di Posilippo*, Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1816; * *Adelson e Salvini*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1816; * *Gli amori di Adelaide e Comingio*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1817; * *Adelaide maritata e Comingio pittore*, opera semiseria in 3 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1817. (Florimo, op. cit., nuova edizione, vol. IV, dice che *Adelaide maritata* fu messa in scena al teatro Nuovo nel 1812: lo credo un errore); * *Adelaide e Comingio romiti*, *ossia La morte di Adelaide*, opera seria in 2 atti, Napoli, teatro dei Fiorentini, quaresima 1818; * *Paolina e Susetta*, opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1819; * *La contessa di Fersen, o La moglie di due mariti* (Fétis ne fa due diversi spartiti), opera semiseria in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1820; * *Il ciabattino*, Napoli, teatro Nuovo, 1822;

* *Ogni eccesso è vizioso,* opera buffa in 2 atti, Napoli, teatro Nuovo, 1824 (e prima dove?); *Amore aguzza ingegno,* farsa; *L'orgoglio avvilito; La fortunata combinazione; I viaggiatori ridicoli; Il bello piace a tutti; L'inganno cade sopra l'ingannatore;* * *La donna di genio bizzarro* (forse la stessa opera che *La cantatrice bizzarra* e *La contadina bizzarra* ?); *Le avventure di Bertoldino; Il giudizio di Paride; Lo sposo che più accomoda.*

Ferdinando Paër

Ferdinando Paër nacque a Parma il 1.° giugno dell'anno 1771. Mostrò fin dall'infanzia grande disposizione per la musica; ne apprese con facilità gli elementi da un organista di cui s' ignora il nome, ed ebbe poi a maestro il celebre violinista Ghiretti, antico professore del Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli, allora al servizio del duca di Parma. Se il Paër non era stato fornito dalla natura di quella ferma perseveranza necessaria a' studi severi, possedeva però l'istinto dell'arte, e si sentiva divorato dal desiderio di comporre. A sedici anni egli scrisse *La locanda dei vagabondi*, e a diciassette *I pretendenti burlati*, due felicissime produzioni giocose che rappresentate a Parma (1789 e 1790) fecero risuonare famoso il nome dell' autore per tutta Italia. Nel 1791 Paër partì per Venezia, ove mise in scena con gran successo la sua *Circe;* a quest' epoca fecero seguito *Saïd ossia il serraglio* (1792), *I molinari* (1793), *L'amante servitore* (1795), *I due sordi* (1796), *L' intrigo amoroso* (1796), *La testa riscaldata* (1796) e *La sonnambula* (1797). Nel tempo stesso dava a

Parma *Il tempo fa giustizia a tutti* (1792), *Griselda*, una delle sue migliori composizioni (1796), *Il nuovo Figaro* e *Il principe di Taranto* (1797); a Milano *L' oro fa tutto* (teatro alla Scala, autunno 1793), *Rossana* (Scala, 31 gennaio 1795) e *Tamerlano* (1796); a Padova *Laodicea* (1793) e *Cinna* (1797); a Firenze *Idomeneo* (1794) e *L'orfana riconosciuta* (1795); a Roma *Una in bene ed una in male* (1794); a Napoli *Ero e Leandro* (teatro San Carlo, 13 agosto 1794); ed a Bologna *Sofonisba* (1796) (1). In mezzo a tutti questi lavori Paër menava una vita allegra, festeggiato ed applaudito da per tutto.

In tali prime opere Cimarosa, Paisiello e Guglielmi furono i modelli di Paër sia per la disposizione generale delle sue composizioni, sia per lo stile delle melodie: il suo genio non s' era ancora sviluppato che nei dettagli. Chiamato a Vienna, nel 1797, egli vi udì la musica di Mozart, e d'allora il suo talento si modificò notabilmente; l'armonia divenne più vigorosa, l'istromentazione più ricca, le modulazioni più variate. A questa seconda maniera appartengono le opere rappresentate a Vienna: *Il fanatico in berlina* (1798), *Il morto vivo* (1799), *La donna cambiata* (1800), *I fuorusciti di Firenze* (1800) e *Camilla* (1801) (2).

(1) Nel 1794 Paër diede alle scene (?) *Il matrimonio improvviso*, che fu riprodotto sul teatro della Canobbiana di Milano in quaresima del 1797.

(2) « Avec la *Camilla* de Paër nous nous trouvons en face d'une orchestre « peu puissant, il est vrai, mais expressif et varié. Le rôle des instruments « à vent devient plus intéressant et leurs soli ingénieusement disposés éclairent « l'instrumentation de la façon la plus charmante. L'ouverture n'a pas encore « cet éclatant fourmillement de couleurs légères qui étincelle dans les ouver- « tures de Rossini, mais on sent que cette partie de l'opéra italien va pren- « dre une forme nouvelle. Plus d'une page, comme le finale du premier acte « où l'air de Lorédan, emprunte à l'orchestre ses meilleurs effets. On cite « encore la scène de la cloche, dans laquelle les tintements de cet instrument « sont utilisés de la façon la plus dramatique. Comme particularité instru- « mentale on trouve un solo de cor anglais au second acte. » (Lavoix, op. cit.)

Da Vienna Paër passò a Praga, e di là a Dresda, ove l'Elettore di Sassonia lo elesse successore a Naumann nel posto di maestro di cappella della corte. Presa dimora per varî anni in quella capitale, Paër vi compose i suoi migliori lavori: *Ginevra degli Almieri* (1802), *Sargino ossia L'allievo dell' amore* (1803), *Leonora ossia L' amor conjugale* (1805) ed *Achille* (1806). Nel 1803 ei fece una breve scorsa a Vienna, e vi scrisse un oratorio, *Il Santo Sepolcro*, per un concerto eseguito in favore delle vedove di artisti; l'anno seguente intraprese un viaggio in Italia, e mise in scena *Tutto il male vien dal buco* a Venezia, *Le astuzie amorose* a Parma ed *Il maniscalco* a Padova. Al momento dell'invasione francese (1806) egli era a Dresda; quivi Napoleone rimase incantato del suo *Achille*. Verso quell' epoca Paër sposò la signora Ricciardi, cantante di molto grido, dalla quale si separò in seguito, e che da allora visse a Bologna.

Paër colla moglie seguì, dando brillanti concerti, a Posen ed a Varsavia il vincitore di Jena, che, mediante un contratto rivestito delle forme diplomatiche, aveva preso al suo servizio l'autore dell'*Achille*. Lo stipendio fissato a Paër per le funzioni di compositore e direttore della musica particolare dell' imperatore, di maestro di canto dell' imperatrice e di direttore dell'Opéra-bouffe di Parigi, gli fruttava una rendita di cinquantamila franchi.

Quando giunse a Parigi Paër fu al colmo de' suoi voti; ma ei si addormentò sui passati trionfi, e più non scrisse che a lunghi intervalli alcune mediocri produzioni: *Numa Pompilio* (1808), *Cleopatra* (1808), *Didone* (1810) e *Le baccanti* (1811). Sua più grande occupazione si fu quella di allestire le rappresentazioni od i concerti di corte; egli cantava in modo delizioso, ed era un eccellente accompagnatore: ottenne così successi poco degni d'un compositore tanto valente.

Però il suo ingegno non erasi infiacchito; in un viaggio ch'egli fece a Parma nell'autunno del 1810 scrisse per la inaugurazione del teatro Scotti l'*Agnese di Fitzhenry*, opera che venne applaudita sulle principali scene d' Europa. In questo spartito tutto è d'una bellezza perfetta: la nobiltà dello stile, il recitativo giustamente elegante, l' istromentazione ingegnosa (1). Il brillante ed universale successo di quest'opera non fece nascere nel cuore dell' artista l'ambizione di creare nuovi capolavori: per dodici anni ei più non domandò che una sola volta ispirazioni al suo genio.

Nel 1812 ei fu chiamato da Napoleone a rimpiazzare lo Spontini nella direzione della musica del teatro Italiano (2), ma gli avvenimenti del 1814, senza fargli perdere alcuno de' suoi impieghi, gli assottigliarono lo stipendio. Invano Paër mostrò la sua scrittura formale, che gli aveva fatto abbandonare la corte di Baviera; non se ne volle tener conto. Ei dovette chiamarsi felice di restare compositore di camera del re colla retribuzione di 12,000 franchi. Verso quest'epoca scrisse per il teatro alla Scala di Milano *L'eroismo in amore;* quest'opera, eseguita ai 26 dicembre del 1815, ebbe esito mediocre. Nel 1816 fu nominato maestro di canto della duchessa di Berry, poi direttore della musica del duca d'Orléans. Quando mad. Catalani ottenne,

(1) « Del Paër diremo solo se è vero ch'egli ebbe dalla natura non poche « e non comuni attitudini per la musica buffa, del che fanno bellissima te« stimonianza *I pretendenti burlati*, *Il nuovo Figaro* e *I due sordi;* non è « però chi conosca la *Griselda*, il *Sargino* e l'*Agnese*, che non lo dica un « compositore specialmente chiamato alla musica elegiaca. Dove è affetto, « dove è passione e pianto, il Paër ha idee e melodie ispirate e originali, « ha una personalità propria artistica. Mentre nelle opere buffe, se ben si « guarda, egli non è mai originale che negli accessori. E del Paër la *Gri-* « *selda* e l'*Agnese* sarebbero opere che meriterebbero d' essere riprese. » (G. A. Biaggi, *Gazzetta Musicale di Milano*, N. 30, 26 luglio 1874, p. 245).

(2) In quell' epoca collaborò con Berton, Kreutzer e Méhul allo spartito *L'Oriflamme* dato all'Opéra il 31 gennaio 1814.

con grave danno dell' arte, l' impresa dell' opera italiana, Paër ne diresse la musica; ma nel 1818 si dovette chiudere il teatro perchè gli amatori più non lo frequentavano, trovando che il talento della celebre cantante non li compensava dell'insufficenza dell'orchestra e dei cori grettamente da lei diminuiti. Nel novembre dell' anno successivo il teatro fu aperto per conto della casa del re, e Paër messovi alla testa, lo rialzava all'antico splendore mercè la sua intelligente direzione. Ben presto ad una voce si chiese che Paër facesse conoscere la musica di Rossini. Fu questo un colpo terribile per il geloso artista: ei non poteva perdonare i successi del *Tancredi* al giovane rivale, che veniva a contrastargli la successione gloriosa di Cimarosa e di Paisiello. Tuttavia si dovette mettere in scena *Il barbiere di Siviglia.* Comparve allora a Parigi una satira anonima, *Paër et Rossini;* il primo era vivamente accusato d' aver cercato con bassi intrighi di nuocere al trionfo del rivale.

Sollecitato con insistenza da' suoi amici e conoscenti, Paër compose su parole di Alessandro Duval quella leggiadrissima opera comica che ha per titolo *Le maître de chapelle*, spartito che fu messo in scena al teatro Feydeau il 29 marzo 1821. L'autore contava allora cinquant'anni di età, ma aveva saputo infondere alla sua musica tale un brio ed una così grande originalità, che tutti ne rimasero sorpresi. Il duetto che il maestro di cappella canta colla sua cuoca è divenuto classico; qualche altro pezzo è degno dei più insigni maestri della scuola moderna. L'*Agnese* e *Le maître de chapelle* nel buffo sono i due principali titoli del Paër alla gloria.

Nel 1823 Rossini era nominato direttore del teatro Italiano, e Paër, non volendo restargli subordinato come direttore della musica, offriva la sua dimissione. Fu però obbligato a ritirarla per non perdere il posto di compositore di camera del re. Per tre anni ei non si occupò di ammi-

nistrazione, e con tutta indifferenza vide allontanarsi i cantanti, consumarsi il repertorio, ed i creditori rimpiazzare il pubblico. Rossini si ritirò a tempo, e la direzione ritornò a Paër; ma il teatro era ormai in una situazione affatto disperata. I falli dell' Amministrazione precedente furono messi a carico dell' autore di *Agnese*, che indarno aveva tentato di ripararli, e nell' agosto del 1827 il visconte di Larochefoucauld, direttore delle Belle Arti al ministero della casa reale, in un momento di cattivo umore gli mandò la sua destituzione. Molti applaudirono, ma Paër rispose all'ingiusto decreto con un opuscolo intitolato: *Paër ex-directeur du théâtre Italien à MM. les dilettanti*, e dimostrò con tutta evidenza che si aveva punito in lui errori non suoi.

L'anno seguente lo si volle risarcire decorandolo della croce della Legion d'onore; nel 1831 l'Istituto di Francia lo elesse a surrogare Catel nella sezione di composizione musicale, e nel 1832 Luigi Filippo gli mandò la nomina di maestro della cappella reale.

Poco prima Paër aveva scritto in parte la musica di *La marquise de Brinvilliers* (1), che fu rappresentata all'Opéra Comique il 31 ottobre 1831; diede poi allo stesso teatro *Un caprice de femme* (1834), ma non condusse mai a termine la grande opera *Olinde et Sophronie* che voleva far eseguire all'Accademia Reale di musica.

Il 3 maggio 1839 Paër moriva a Parigi in seguito agli acciacchi d'una precoce vecchiezza; forse egli non seppe godere con parsimonia dei vantaggi d'una robusta costituzione. A 68 anni le sue forze logorate lo avevano abbandonato; ma fino a' suoi ultimi giorni conservò uno spirito vivo e pieno di finezza, un gusto delicato, ed anche una

(1) Gli altri maestri che collaborarono a questo spartito furono Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini ed Hérold.

rara facilità nel produrre. Ei sopravvisse alla sua gloria: ciò che fu nel tempo stesso sua colpa e suo castigo.

Si ricorda con molto elogio la musica sacra vocale e stromentale del Paër. Eccone l'elenco:

1. ORATORÎ: *Il trionfo della chiesa*, Parma, 1804; *La passione di Gesù Cristo*, 1810.

2. MUSICA DA CHIESA: *O salutaris hostia*, a 3 voci ed organo, Paris, Petit; *Offertorio* per coro, Paris, Janet; *Ave Regina cœli*, a 2 voci ed organo, Paris, Porro.

3. CANTATE: *Prometeo*, *Bacco ed Arianna*, *La conversazione armonica*, *Europa in Creta*, con orchestra; *Eloisa ed Abelardo*, *Diana ed Endimione*, *L'amor timido*, *L'addio di Ettore*, con pianoforte; Due Serenate a 3 ed a 4 voci con più stromenti; *Ulisse e Penelope*, a 2 voci ed orchestra, Paris, Launer; *Saffo*, a voce sola con orchestra, Paris, Launer.

4. PICCOLI PEZZI VOCALI: Sei Duetti a 2 voci, Vienna, Artaria; Sei piccoli Duetti italiani, Vienna, Artaria, e Parigi; Quarantadue Ariette italiane con pianoforte, pubblicate a Parigi, Vienna, Dresda, Lipsia, ecc.; Sei Cavatine del Metastasio, con pianoforte, Vienna, Mollo; Dodici Romanze francesi con pianoforte; Due raccolte di Esercizi di canto per voce di soprano e di tenore, Parigi 1821 e 1835.

5. MUSICA STROMENTALE: *Symphonie bacchante* à grand orchestre, Paris, Naderman; *Vive Henri IV*, variato a grande orchestra, Paris, Naderman; Grandi Marcie militari a 16 e 17 parti, N. 1, 2, 3, 4, Paris, Janet; altra raccolta, Paris, Petit; Sei Valzer per armonia, a 6 e 10 parti, Paris, Janet; *La douce victoire*, fantasia per piano, 2 flauti, 2 corni e fagotto, Paris, Schœnenberger; Tre grandi Sonate per piano e violino obbligato con violoncello *ad libitum*, Paris, Janet; Molti Temi variati per piano solo, Parigi e Vienna.

Gaspare Spontini

All'estremità occidentale del castello di Majolati, nel distretto di Jesi, sorge una meschina casetta ove il 14 novembre del 1774 nasceva Gaspare Spontini, il celebre compositore della *Vestale* e del *Fernando Cortez*. Ei fu figlio di Giambattista Spontini, povero calzolaio, e di Teresa Guadagnini, i quali lo destinavano, come i suoi tre fratelli, al sacerdozio. Perciò lo affidarono sull' età di 8 anni ad uno zio paterno, curato della succursale di Jesi, perchè lo avviasse negli studî letterarî indispensabili allo stato sacerdotale. Ma una circostanza fortuita mostrò non esser quella la vocazione del fanciullo, chiamato dal suo genio ad altra meta. Un tal Crudeli, fabbricatore d' organi, venne a costruire uno di questi stromenti nella chiesa ove lo zio di Spontini aveva la parrocchia; durante il lavoro ei fu ospite del curato, in casa del quale spesso suonava un clavicembalo che aveva portato seco. Il piccolo Gaspare era continuamente dattorno al Crudeli, rimaneva estatico ad ascoltarne le sonate, e lo tempestava di domande; poi, rimasto solo, provavasi d' imitarlo e faceva poi sentire all'organista il frutto de'suoi tentativi. Questi comprese che quel fanciullo possedeva il germe di un grande ingegno per la musica, e che era necessario coltivarlo. L'artista ne tenne parola al curato, sollecitandolo a non voler contraddire un'inclinazione così spiccata, ma costui, ben lungi dall'acconsentire, minacciò il nipote di severi castighi se non acconsentisse a vestir l'abito chiesastico. Il giovanetto, vivacissimo per natura, dopo una lunga discussione collo zio Giuseppe, se ne fuggì a Monte San Vito (castello del distretto d'Ancona) presso un fratello di sua madre, che lo

accolse con bontà, e che accondiscese a metterlo sotto la direzione di Quintiliani, maestro di cappella di quel paese, affinchè avesse a cominciare la sua educazione musicale.

Dopo un anno lo Spontini ritornò dallo zio curato, pel quale aveva un grande affetto; questi ormai aveva smesso la troppo vagheggiata idea di voler prete il piccolo Gaspare, e, fatta la pace, acconsentì ch'ei si dasse allo studio della musica purchè lo facesse seriamente. Il celebre cantante Ciuffolotti ed il Menghini dapprima, poi Bartoli, maestro di cappella a Jesi, ed infine Bonanni, maestro al Massaccio (1), prepararono il futuro autore della *Vestale* ad entrare nel Conservatorio della Pietà dei Turchini in Napoli, ove, dopo qualche contrasto, i suoi genitori lo lasciarono andare.

Lo Spontini fu ammesso in quell' istituto a diciassette anni (1791). Vi apprendeva il contrappunto e la composizione da Nicola Sala e da Giacomo Tritto; ma la prima sua prova (1795), per un concorso al posto di maestrino, gli riuscì infelicissima, e la sua composizione fu giudicata inferiore a quelle degli altri alunni. Tale umiliazione non lo scoraggiò, anzi lo spinse ad applicarsi allo studio con più alacrità; in breve fece rapidi progressi, divenne il primo tra i maestrini, e compose Cantate ed alcuni pezzi da chiesa che gli procurarono fama tra i compagni e la stima dei professori.

Nel 1796 Sismondi, direttore del teatro Argentina di Roma, sollecitò lo Spontini a scrivere un' opera pel suo teatro. Il giovane compositore, che allora contava appena 22 anni, non seppe resistere al desiderio di acquistarsi larga rinomanza; abbandonò di soppiatto il Conservatorio, e condottosi a Roma vi mise in scena *I puntigli delle donne* (1796). In grazia del brillante successo di questo spartito

(1) Oggidì Cupramontana.

e della benevolenza del gran Piccinni, l' ambizioso allievo potè essere riammesso al Conservatorio di cui aveva infranto la severa disciplina. Guidato da quell' insigne maestro scrisse ancora per Roma *L'eroismo ridicolo* ed *Il finto pittore*, e l'esito fu buono. L'anno seguente (1798), uscito dal Conservatorio quasi celebre, diede a Firenze *L'isola disabitata*, *Chi più guarda men vede* e *Teseo riconosciuto*, sua prima opera seria: per tali composizioni egli salì sempre più in grido. Ritornato a Napoli nel 1799 scrisse *La fuga in maschera*, *L'amore segreto* e *La finta filosofia*.

All' invasione delle truppe francesi, essendosi Cimarosa rifiutato di seguire a Palermo la corte borbonica, Spontini ne accettò l'offerta, e in quella città fece eseguire *I quadri parlanti*, *Sofronia ed Olindo* e *Gli Elisi delusi* (1800): lavori meritamente applauditi, ma che non facevano presentire l' autore della *Vestale*. Nello stesso tempo si dava all' insegnamento del canto; ma essendosi alterata la sua salute per il clima a lui poco adatto, e forse perchè un amore romanzesco con una donzella di alto casato gli aveva reso pericoloso quel soggiorno, si decise a tornare sul continente. Nel 1801 diede alle scene di Roma *Gli amanti in cimento ossia Il geloso audace;* passò poi a Venezia ove scrisse per la famosa Morichelli *La principessa d' Amalfi*, rappresentata per le circostanze politiche del giorno col titolo di *Adelina Senese*, e poco appresso *Le metamorfosi di Pasquale*. Queste quindici opere, scritte dal 1796 al 1801, non mostrano nel loro autore che un fedele seguace del Piccinni, piuttostochè un maestro originale, come più tardi lo conobbe il mondo musicale. In appresso Spontini sprezzava questi suoi primi lavori.

Frattanto, come se l'Italia più non bastasse a'suoi trionfi, lo Spontini volse il pensiero ed i passi verso la Francia; si recò a Marsiglia con una famiglia siciliana alla quale era legato in stretta amicizia, e vi fece breve soggiorno:

poi si trasferì a Parigi verso la primavera del 1803. In sulle prime visse facendo scuola di canto, ma poco tempo dopo gli riuscì di conciliarsi il favore del pubblico parigino e di Bonaparte esponendo sul teatro Italiano *La finta filosofia*, già tanto applaudita a Napoli. Fu però disgraziato quando lo stesso anno mise in scena al teatro Feydeau l'opera in un atto *Julie*, che cadde completamente; ne corresse la musica, cangiò alcuni pezzi e la riprodusse il 12 marzo del 1804 col nuovo titolo *Julie ou le pot de fleurs*, ma l'esito ne fu del pari infelicissimo. Peggio avvenne quando si eseguì, ai 23 di giugno dello stesso anno, *La petite maison*, opera scritta con tutta fretta su libretto mal scelto per quel tempo; gli spettatori, tumultuando fin da principio, assaltarono l'orchestra, fecero a pezzi gl' istromenti, e volsero in fuga cantanti e suonatori.

Sebbene in questi lavori non si rivelasse ancora l'ardito ingegno dello Spontini, pure il poeta Jouy intravvide nel nuovo compositore il grande artista; ne divenne caldo ammiratore, e gli offerse da musicare *La Vestale*, dramma che Méhul e Cherubini avevano rifiutato. Da questo momento un' intima amicizia si stabilì fra il maestro ed il poeta, che pensarono di far precedere lo sperato trionfo della grande opera da una composizione di poca importanza, *Milton* (dicembre 1804), operetta semiseria in un atto che ebbe esito lietissimo. Questo lavoro degno delle scene dell' Opéra marca una trasformazione nella maniera di Spontini: il suo stile vi acquista maggior ampiezza, e l'armonia è più corretta e più varia; esso contiene alcuni pezzi condotti con una grazia ed un gusto finissimi.

Dedicatosi interamente alla composizione, lo Spontini aveva cessato di dar lezioni di canto, e si era serbato solo il posto di direttore della musica dell' imperatrice Giuseppina. Per quasi tre anni egli lavorò alla *Vestale*, cercando con studio infinito la maniera per esprimere una nuova

forma del bello ch' egli intravvedeva chiaramente col suo genio. Lo sforzo fu penoso per un artista che fino allora non avea fatto che improvvisare tante opere italiane: ciò ch'era inteso con energia dal compositore si traduceva in modo oscuro ne'primi getti delle sue idee; ma il forte carattere, l'assiduo studio e la perseveranza gli diedero al fine la vittoria, e venne il giorno in cui egli potè dire a sè stesso d'aver afferrato quell'ideale a cui da tanto tempo mirava. Tuttavia il più difficile non era scrivere lo spartito, ma farlo eseguire. Fortunatamente una *Cantata* composta per la vittoria d'Austerlitz gli procurò tutto il favore dell'imperatrice, la quale volle ricompensarne l'autore ordinando che si cominciassero le prove della *Vestale*. Così gli artisti dell' Accademia Imperiale di musica, che avevano rifiutata l'opera dello Spontini dicendola ineseguibile, non ebbero più che d'obbedire all'ordine sovrano. I nemici del maestro se ne vendicarono andando a fischiare un suo *Oratorio*, eseguito ai Concerti Spirituali nella Settimana Santa del 1807.

Dopo un anno di studio, dopo una spesa di diecimila franchi per le copie, *La Vestale* comparve sulla scena ai 15 dicembre del 1807. È indescrivibile l' entusiasmo del pubblico per quell' opera sublime, entusiasmo che arrivò fino al delirio. Ebbe *La Vestale* ben cento rappresentazioni a Parigi, poi altre duecento nei 20 anni che seguirono: incontrò simpatia ovunque venne eseguita (1), ed anche ai nostri giorni ottenne splendido successo.

Di quest'opera dice Clément: « Presque tous les mor-

(1) La *Vestale* fu applaudita a Berlino nel 1811, e poco dopo a Vienna. a Dresda ed a Londra. La si diede al S. Carlo di Napoli agli 8 di settembre del 1811, alla Scala di Milano ai 26 dicembre del 1824. La Società Orchestrale Romana la riprodusse nel maggio del 1875: fu rimessa in scena nel settembre dello stesso anno a Jesi, e nel novembre a Milano.

« ceaux de la partition sont remarquables à différent titres;
« le second acte renferme les beautés les plus saillantes;
« le charme de l'expression et l'ampleur du style, la tendresse et la vigueur y dominent tour à tour. Je rappellerai seulement le duo entre Licinius et Cinna: *Unis par l'amitié*, qui offre une des phrases les mieux inspirées qui aient été écrites, et la prière de Julia: *Oh! des infortunés Déesse tutélaire!* Dans cette scène pathétique le musicien s'est surpassé. Tout dans cette prière contribue à lui donner l'expression de tendresse sérieuse et résignée que la circostance solennelle comportait; une mesure lente à neuf croches, les rentrées de l'orchestre répétant la phrase de la cantilène comme un écho sorti des profondeurs du temple, enfin le ton de *fa dièze mineur* qui, malgré de récentes dénégations à l'égard des propriétés tonales, conserve selon moi un caractère plaintif allié à une certaine fermeté. L'air *Impitoyables Dieux* porte l'empreinte de la violence, comme la cavatine *Les Dieux prendront pitié*, celle de la douceur. Le *tempo rubato* employé dans ce dernier est de l'effet le plus heureux. Le finale du second acte est un des plus émouvants qui soient au théâtre. Ici Spontini a été créateur d'une nouvelle forme lyrique. Il s'est admirablement pénétré de la situation. Lorsque les prêtres, le peuple, accablent Julia d'imprécations:

« De son front que la honte accable
« Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,
« Et livrons sa tête coupable
« Aux mains sanglantes des licteurs,

« une *strette* à trois temps, très-rapide et poursuivie avec vigueur et en *crescendo* par l'orchestre et les chœurs, soulève la salle entière et cause le plus vif enthousiasme. Cet effet à été employé depuis dans une foule d'ouvra-

« ges. La marche du supplice ne serait peut-être pas re-
« marqué aujourd'hui comme elle le fut jadis, à cause des
« combinaisons nouvelles de sonorité funèbre employées
« par Rossini, Halévy, et surtout par Meyerbeer. Spontini
« est entré résolûment dans cette voie qu'on a trop en-
« combrée depuis aux dépens de la mélodie et du goût.

« Aux répétitions, le chanteur primitivement chargé du
« rôle du grand pontife s'en acquittait si mal et témoignait
« d'une mauvaise volonté si impertinente que Spontini im-
« patienté, lui arrachant la brochure des mains la jeta au
« feu. Dérivis, qui assistait à cette scène, s'élança vers la
« cheminée, plongea ses mains dans la flamme et en retira
« le rôle : *Je l'ai sauvé, je le garde!* s'écrie-t-il. L'auteur y
« consentit, et n'eut pas lieu de s'en repentir. Les autres
« rôles furent joués ainsi qu'il suit : Licinius, par Lainez ;
« Cinna, par Lays ; Julia, par M.me Branchu ; et la grande
« vestale, par M.lle Maillard. »

Un premio era stato decretato da Napoleone al compositore di quell'opera drammatica che nel periodo di 10 anni avrebbe ottenuto maggior successo; il giurì dell'Istituto di Francia, sezione musicale, composto da Méhul, Gossec e Grétry, quantunque non bene disposto in favore dell'autore della *Vestale*, non potè non aggiudicare allo Spontini il premio decennale.

Dopo l'esito della *Vestale* gli oppositori di Spontini avrebbero dovuto tacere; tuttavia l'invidia assalì il grande maestro con armi sleali, osando persino susurrare che *La Vestale* non era lavoro dello Spontini, ma d'ignoto compositore tedesco: assurda calunnia alla quale ei rispose gloriosamente con il *Fernando Cortez*, rappresentato all' Opéra il 28 novembre del 1809. La bellezza della musica, la magnificenza dello spettacolo, l' ingegno degli esecutori, ogni cosa ha contribuito al buon esito di quest'opera che, senza arrivare all'altezza della *Vestale*, racchiude bellezze di primo

ordine nella melodia, nell' espressione drammatica e nella istromentazione. Pure i librettisti avevano commesso l'errore di condensare nel primo atto tutto l'interesse del dramma; ritoccato e con importanti cangiamenti esso fu riprodotto il 28 maggio del 1817 (1), ed il pubblico lo accolse col massimo plauso ed ammirazione. *La Vestale* ed il *Fernando Cortez* hanno segnato un gran progresso nell'arte lirica: la prima è l'opera più perfetta che sia comparsa sulle scene francesi prima del *Guglielmo Tell.*

Verso quest'epoca Spontini sposò la figlia di Gio. Battista Erard, il celebre fabbricatore di pianoforti. Nel 1810 divenne direttore del teatro Italiano, le cui rappresentazioni avevano luogo nella sala dell'Odéon, diretta da Alessandro Duval. I due amministratori non seppero mai intendersi, per cui, scorsi due anni, M. de Rémusat, sopraintendente dei teatri imperiali, rivocò dalle sue funzioni lo Spontini, il quale fra gli altri servigi aveva fatto conoscere al pubblico parigino il *Don Giovanni* di Mozart. Egli ottenne poi (1814) il privilegio dell' opera italiana, ma non ne usò, avendo ceduto, dietro compenso, i suoi diritti a M.me Catalani ed al Paër.

Caduto l'impero, Spontini scrisse un'opera di circostanza pel novello ordine di cose, *Pélage ou Le roi et la paix*, che eseguita il 23 agosto 1814, fu accolta freddamente. L'opera-balletto *Les Dieux rivaux* (21 giugno 1816) ch'egli compose in collaborazione con Persuis, Berton e Kreutzer nell'occasione del matrimonio del duca di Berry, fu presto dimenticata. L'artista ritrovò il suo estro possente nei pezzi che aggiunse allo spartito di Salieri *Les Danaïdes*, eseguito all'Opéra durante la direzione di Persuis. *Olympie*, attesa con impazienza e rappresentata la sera del 22 dicembre 1819,

(1) Ai 4 maggio del 1877 si ebbe la prima rappresentazione in Italia del *Fernando Cortez* per cura della Società Musicale Romana.

non corrispose alla grande aspettativa che ne avevano gli amici dello Spontini; l' opera rivela l' incertezza e l' esitazione dell'autore continuamente bersagliato da una stampa ostile. Le frequenti correzioni alle quali ei si era condannato avevano agghiacciato le sue ispirazioni. L' *Olympie* cadde a Parigi, ma trionfò l' anno seguente in Germania. La sinfonia e la marcia dell'*Olympie* sono pezzi di egregia fattura; anche il primo atto conteneva bei pensieri, ma poi l'effetto scemava, ciò che devesi in parte attribuire al poco felice libretto che i signori Briffault, Bujac e Dieulafoy avevano tratto da una delle meno buone tragedie di Voltaire (1).

(1) Così parla il Lavoix dello Spontini, e delle tre grandi opere ch' egli scrisse in Francia: « Moins pur que Cherubini, moins grandiose que Méhul, « Gaspard Spontini possédait à un plus haut degré que ces deux maîtres la « passion dramatique; son style est souvent obscur et embarrassé, je le veux « bien, mais il n'en faut pas moins compter au nombre de maîtres celui qui « a su donner aux finales les développements grandioses dont Meyerbeer et « Rossini ont profité plus tard, et qui, doué d'un instinct dramatique égal « à celui des plus grands compositeurs, a appelé au secours de la passion « les forces vives de l'orchestre. »

Dopo aver fatto notare che lo Spontini iniziò una nuova maniera d'istrumentazione che consiste nel riunire l' orchestra in grandi masse (in cui però l'armonia reale è sempre a quattro parti), anzichè dividerla in piccoli gruppi come si era usato fino allora, il Lavoix seguita: « La *Vestale* est restée le « chef-d'œuvre de Spontini; son ouverture. l'hymne du matin, la marche des « vestales écrite pour violons, cors et bassons, la marche triomphale avec « son orchestre sur le théâtre, enfin l'admirable finale du second acte où la « prière de Julia, inspiration digne de Meyerbeer, est accompagnée par les « soupirs navrants des hautbois et des bassons, ont un peu fait oublier « *Fernand Cortez* et *Olympie;* mais nous devons noter la danse des sauvages « du premier de ces opéras, si colorée et si originale, et la belle marche « d'*Olympie* dans laquelle une partie du quatuor est employée avec sourdines, « pendant que le reste est sans sourdines. »

E. H. Blaze de Bury (*Musiciens du passé, du présent et de l'avenir,* Paris, Calmann-Lévy, 1880), facendo la critica delle opere di Charles Gounod, dice:

La caduta della sua opera, e gli odi politici ai quali il musicista si trovò esposto, perchè a taluno parve che in un passo dell' *Olympie* si volesse alludere all' uccisione del duca di Berry avvenuta in que'giorni, decisero lo Spontini ad accogliere le proposte del re di Prussia, il quale dopo aver udito il *Fernando Cortez* voleva averne l' autore alla sua corte. Nel 1820 Spontini si condusse a Berlino col titolo di maestro di cappella e sopraintendente generale della musica del re, carica che gli fruttava lo stipendio di 10,000 scudi di Prussia (37,500 franchi). Sue prime composizioni, a Berlino furono una *Marcia* ed un *Inno*, eseguiti per l'anniversario del re, il quale ne espresse la sua soddisfazione all'autore in termini assai lusinghieri ed affettuosi. Poi lo Spontini fece correggere il libretto dell'*Olympie* e cangiarne la catastrofe, ne ritoccò in molti punti la parte musicale e v'introdusse nuovi pezzi; l'opera, messa in scena ai 14 di maggio del 1821, ebbe un completo successo. Nello stesso anno fece rappresentare alla corte l' opera-balletto *Lalla-Rook;* si servì poi della musica di quest' opera per una nuova composizione, *Nurmahal ou La fête de la Rose de Cachemir*, che ottenne molto incontro. Nell' ottobre del 1824 compose una *Cantata* ed un balletto per festeggiare

« Qui dit maître, dit unité de conception. Spontini, Weber, Meyerbeer, ont « un ensemble de doctrines qui ressort de leurs œuvres mêmes Jamais l'a« mour féminin, l'amour pur, chaste, sublime, ne trouva pour s'exprimer au « théâtre une voix plus adorable que la voix de Julia dans la *Vestale*. C'est « de l'antique, non plus sophistiqué d'après Gluck, mais de l'antique révélé, « inspiré, ayant vie et parfum, l'antique de notre André Chenier en poésie. « Que sont, près de cette incomparable invocation à Lucine, de ce mélo« dieux soupir d'une belle âme divinement émue, vos hymnes à Vesta avec « leurs savantes combinaisons de timbres où la clarinette *voilée et pudique* se « charge de donner à ce qu'on nous chante *une transparence mystique et* « *céleste!* Eh bien, Spontini, même alors qu'il ne s'élève plus à ces hauteurs, « ne se contredit pas; si de la *Vestale* vous passez à *Fernand Cortez*, à « *Olympie*, vous saisirez toujours un idéal de conception ferme et soutenu. »

il matrimonio del principe Reale, poi Federico Guglielmo IV, e il 25 maggio del 1825 diede l'*opéra-féerie Alcidor* in occasione del matrimonio della terza figlia del re col principe Federico dei Paesi Bassi. Scrisse altre composizioni di circostanza, ed ottenne nel 1829 ai 12 di giugno il suo più clamoroso trionfo in Germania coll' *Agnese di Hohenstauffen*, il di cui primo atto era stato eseguito due anni prima nel giorno natalizio del re. Anzi in allora una critica accanitamente ostile erasi levata contro lo Spontini, chè i musicisti tedeschi sopportavano mal volentieri la dominazione d' uno straniero, e nella *Gazzetta di Voss* si rialzò la voce che metteva in dubbio s' egli fosse l' autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez* (1). L' *Agnese* ricomparve sulla scena nel 1837, ritoccata in parte.

Infastidito dall'odio dei suoi tanti nemici, ai quali però aveva reso guerra per guerra, Spontini si determinò a dare la dimissione da direttore generale della musica. Nell' esercizio di tale funzione egli aveva avuto una grande influenza sulle scene liriche di Berlino, e se n' era servito per migliorare l'educazione musicale degli artisti prussiani, più intenti ad eseguire con intelligenza le loro parti che

(1) Su tale proposito scrive il Florimo: « Sembra che di questo parere « fosse anche l' immortale Rossini. Infatti un giorno discorrendo io con lui, « non ricordo come cadde la conversazione sopra Spontini, ed avvertii il « poco conto ch'egli ne faceva non solo, ma dai suoi detti chiaro traspariva « che non lo stimava gran fatto. Io presi la parola e dissi: *Ma da quel « grande uomo che siete, non potete disconvenire che l'autore della* Vestale *è un « gran maestro.* Egli m'interruppe dicendomi con modi risoluti: *Spontini non « è l'autore della* Vestale; *si vuole che altri l'avesse composta.* Alla mia volta « modestamente ripresi a dire con calma: *Non intendo entrare con voi in « discussione; conosco la distanza immensa che passa tra noi; ma ditemi co- « scienziosamente qual posto assegnereste voi nel tempio dell'arte a chi compose « il* Fernando Cortez *e l'* Olimpia? Egli sorridendo mi disse: *Non è lo spi- « rito che a voi manca, caro Florimo, per difendere una causa equivoca;* cer- « cando così arrestarmi la parola con una frase che sentiva di elogio. »

a vocalizzare correttamente. Egli ebbe la gloria di formare dei cantanti là dove non vi erano che attori, ma al cessare della sua scuola incominciò la decadenza e le cose ritornarono nello stato primiero.

L'autore della *Vestale* passò a Parigi, ove fu nominato membro dell' Accademia di belle arti (1838) al posto di Paër; partì poi per l' Italia, visitò la sua Jesi alla quale fece dono di 30,000 franchi per la fondazione di un Monte di pietà, e giunse a Roma. Presentato a Gregorio XVI, ebbe con lui una lunga conferenza sulla riforma della musica sacra, nella quale era valentissimo. Il papa, lodando il progetto dell' insigne maestro, lo fece cavaliere dell' ordine di San Gregorio Magno. Dopo aver passato qualche tempo a Napoli, lo Spontini si ricondusse a Parigi e di là a Berlino. La morte del suo protettore Federico Guglielmo III (gennaio 1840) gli portò profondo dolore; il nuovo re di Prussia voleva rinnovare col maestro della sua cappella il contratto che stava per spirare, ma questi lo pregò volesse permettergli di ritornare in Francia. Il re acconsentì a malincuore, ma volle che il celebre compositore conservasse ad *honorem* i titoli degli uffici che lasciava, e gli assegnò una pensione a vita di 16,000 franchi.

Presa stanza a Parigi nel 1843, Spontini fece pratiche per riprodurre le sue antiche composizioni che egli stesso avrebbe diretto, ma trovò le disposizioni le più ostili nell' Amministrazione dell'Opéra, allora affidata a M. Duponcel. Guidato dal solo interesse, costui gli opponeva l' impero della moda. Si acconsentì solo a mettere in scena il *Fernando Cortez* nella maniera più meschina. Spontini ne voleva impedire con atto di usciere la rappresentazione e l'avrebbe fatto, se il Tribunale di commercio non avesse sentenziato contro di lui. Dopo la caduta di Napoleone il gusto era cangiato, e la musica di Spontini ormai dimenticata. L' udir parlare di nuove idee

nell'arte sdegnava giustamente l'autore della *Vestale;* egli pensava che l'arte è libera, e che il genio non deve chinarsi dinanzi ai capricci della moda. Pure la Società dei concerti al Conservatorio rimase fedele all'artista, che ebbe più volte la consolazione di sentir applaudire i suoi lavori in quella sala ove trent'anni prima tenevano conciliabolo i suoi nemici.

Giunto al colmo degli onori, decorato di tutti gli ordini d'Europa, membro di moltissimi Istituti e Società di scienziati, lo Spontini aveva conservato in fondo al cuore un vivo amore pel paese che lo avea visto nascere. Allorachè un indebolimento nelle facoltà mentali ed un principio di sordità lo avvertirono della sua prossima fine, volle far ritorno al suo villaggio. A 76 anni abbandonò Parigi (1850), e dopo aver soggiornato per breve tempo a Jesi, accoltovi cogli onori dovuti a' grandi uomini, si recò a Majolati. Vi menava da qualche mese un' esistenza felice colla diletta compagna della sua vita, e s'interessava a che le sue beneficenze principesche non riuscissero vane, quando fu assalito da un male di petto, che non curato divenne fierissimo, e che in pochi giorni lo condusse alla tomba il 24 gennaio del 1851. Fu sepolto, come ne aveva espresso desiderio, nell' Ospizio di carità da lui fondato, ma il suo cuore venne spedito alla *Muette* presso Parigi, ove egli si era parimenti apparecchiato il sepolcro. Magnifici funerali onorarono la memoria dello Spontini così nel borgo natio come a Parigi ed a Berlino. Jesi gli pose un busto nella sala del Municipio, ed una lapide nel Monte di Pietà.

Nel 1875 si festeggiò splendidamente a Jesi il centenario della nascita di Spontini riproducendo *La Vestale* (settembre) ed inaugurando (3 ottobre) nell'atrio del Palazzo comunale e nel teatro Concordia le iscrizioni:

I.

A
Gaspare Spontini
Gloria d' Italia ammirazione d' Europa
Che
Al genio nell'arte musicale
Congiunse la magnanimità nella beneficenza
Il popolo Jesino
Auspice il Municipio
Celebrando
Nel settembre del MDCCCLXXV
Il primo centenario del suo natalizio
Grato e riverente
Poneva.

II.

A
Gaspare Spontini
Nel settembre del MDCCCLXXV
Centesimoprimo dalla sua nascita
Allorchè tra plausi universali su queste scene
Dopo L anni fu restituita al teatro italiano
La Vestale
Con cui fino dal MDCCCVII
Ammirato fra gli stranieri
Egli aveva schiuso alla musica
Nuove e più splendide vie
Al cittadino
Levatosi con la potenza del genio
Dal tugurio al tempio degli immortali
Il Municipio e il condominio del teatro
Nella cura della rappresentazione congiunti
Ponevano.

A Majolati una lapide richiama l'attenzione del passaggero sulla casuccia dove venne alla luce il grande artista.

Carlo Coccia

Carlo Coccia, rinomato compositore di musica drammatica e sacra, nacque a Napoli ai 14 di aprile del 1782. Suo padre, valente suonatore di violino, vagheggiava l'idea di far del figlio Carlo un architetto, ma la grande inclinazione del ragazzo per l' arte musicale gli fece cangiar pensiero. Il Coccia apprese da un maestro oscuro, certo Visocchi, le prime nozioni della scienza armonica; poi, a nove anni, studiò regolarmente sotto la direzione di Pietro Casella, e ben presto fu in grado di scrivere una *Serenata*, una *Cantata*, alcuni *Solfeggi* ed un *Capriccio* per cembalo. Allora egli aveva una bella voce di soprano, e cantava con plauso nelle chiese di Napoli.

S'ignora in qual' epoca Coccia sia entrato nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, solo si sa che vi ricevette lezioni di canto da Saverio Valente, e di contrappunto e composizione dal Fenaroli. Lasciata quella scuola, ebbe occasione di avvicinare Paisiello, il quale prese a volergli bene, tanto che si compiacque a perfezionare con utili consigli ed ammaestramenti le di lui cognizioni, e gli rese facile la carriera artistica introducendolo come professore di musica nelle primarie famiglie di Napoli. Il Coccia dovette pure al celebre maestro la nomina di accompagnatore al piano della musica del re Giuseppe Bonaparte.

Le prime composizioni da chiesa del Coccia levarono tanto grido che l'impresario del teatro Valle di Roma ne invitò l'autore a scrivere un'opera per quelle scene. Questi vi diede *Il matrimonio per cambiale* (1807) ma con cattivo esito. L'artista ne fu così addolorato, che voleva rinunziare al teatro; però Paisiello gli diede coraggio, e lo decise ad

accettare le offerte che gli venivano fatte da diversi teatri d'Italia. Rincorato, Coccia scrisse uno spartito per Firenze, *Il poeta fortunato* (teatro Nuovo, estate 1808), ed ebbe applausi; si recò in seguito a Venezia e di là in altri siti mettendo in scena sempre con successo nuovi lavori. Nella primavera del 1815 otteneva uno splendido trionfo al teatro San Moisè di Venezia colla *Clotilde;* in quest' opera egli, ad imitazione del Mayr, aveva introdotto dei cori che prendendo larga parte nell'azione drammatica producevano grande effetto. Seguitò a comporre con plauso pei teatri principali della penisola fino al 1820, allorchè fu chiamato come compositore a Lisbona. Quivi fece rappresentare *Atar, La festa della Rosa, Mandane regina di Persia* ed *Elena e Costantino;* compose pure una cantata, *I Lusitani*, a più voci con grande orchestra e tre bande militari, per festeggiare il ritorno dal Brasile di re Giovanni di Portogallo.

Nell' agosto del 1823 Coccia passò a Londra, elettovi direttore dell'opera italiana al teatro del Re. Anche in quella capitale il Coccia veniva altamente apprezzato: ei prendeva parte ai concerti privati dell' alta società, e fu nominato maestro d'armonia e canto dell'Accademia Reale di musica. Dopo lunga dimora in Londra, durante la quale egli aveva dato alle stampe diverse Cantate, l'artista napoletano mise in scena nel 1827 *Maria Stuarda*, opera seria che venne generalmente lodata.

Poco appresso il Coccia fece ritorno in Italia ricco di bella rinomanza; musicò allora pel teatro alla Scala *L'orfano della selva* (1828), per la Fenice di Venezia *Rosmonda* (carnevale 1829), pel San Carlo di Napoli *Edoardo Stuard in Iscozia* (maggio 1831), e di nuovo per la Scala di Milano *Enrico di Monfort* (novembre 1831) e *Caterina di Guisa* (febbraio 1833). Quest'ultima è considerata come una delle sue migliori produzioni teatrali; vi si ammira specialmente un duetto ed un finale. Anche gli altri spartiti

ebbero dal pubblico liete accoglienze. Verso quel tempo il Coccia fece un viaggio a Londra. Ricondottosi a Napoli diede con successo al San Carlo *La figlia dell'arciere* (1834) e *Marfa* (1835). Nel 1838 comparve alla Scala la sua opera *La solitaria delle Asturie*, e due anni dopo *Giovanna II*; la prima riuscì felicemente, ma l'altra ebbe esito mediocre. *Il lago delle fate*, rappresentato al teatro Regio di Torino nel 1841, cadde completamente. In quella città il Coccia venne nominato Ispettore di canto dell' Accademia Filarmonica.

Dopochè Mercadante fu chiamato (1840) alla direzione del Real Collegio di musica in Napoli, il Capitolo di Novara invitò Coccia a rimpiazzarlo nelle funzioni di maestro compositore e direttore della cappella di quella cattedrale. Coccia vi aderì: da allora abbandonò affatto la carriera teatrale, da lui così brillantemente percorsa, e si dedicò alla sola musica sacra acquistandosi in questo genere di composizione altissima fama.

Trasse vita tranquilla a Novara fino al novantesimo primo anno di sua età: carico d' onorificenze vi moriva il 13 aprile del 1873.

Abbiamo di lui le seguenti produzioni:

Opere: *Il matrimonio per cambiale*, opera buffa, Roma, teatro Valle, autunno 1807; *Il poeta fortunato*, opera buffa, Firenze, teatro Nuovo, estate 1808; *L'equivoco ossia Le vicende di Martinaccio*, opera buffa, Bologna, teatro Marsigli, carnevale 1809; *Voglia di dote e non di moglie*, opera buffa, Ferrara, teatro Comunale, carnevale 1809; *La verità nella bugia*, opera buffa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1809; *Una fatale supposizione ossia Amore e dovere*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1810. (Quest' opera comparve sui teatri anche col titolo di *Matilde*); *I solitarj*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1810; *Il sogno verificato*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carne-

vale 1812; *Arrighetto*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, autunno 1812; *La donna selvaggia*, opera semiseria, Venezia, teatro San Benedetto, 1813, riprodotta al teatro Nuovo di Napoli nel 1841 con pezzi nuovi e col buffo napoletano. (Anche quest'opera fu qualche volta rappresentata sotto il titolo di *Matilde*); *Il crescendo*, opera buffa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1813-14; *Carlotta e Werther*, opera semiseria, Firenze, teatro degli Infuocati, autunno 1814; *Evelina*, opera seria, Milano, teatro Re, avvento 1814; *Euristea*, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1815; *Clotilde*, opera semiseria, Venezia, teatro San Moisè, estate 1815; *I bei usi di città*, opera buffa, Milano, teatro alla Scala, 11 ottobre 1815; *Medea e Giasone*, opera seria, Torino, teatro Regio, carnevale 1815-16; *Rinaldo d'Asti*, opera buffa, Roma, teatro Valle, carnevale 1816; *Etelinda*, opera semiseria, Venezia, teatro San Benedetto, estate 1816; *Fayel*, opera seria che venne eseguita la prima volta all' I. R. teatro degli Infuocati di Firenze nell'autunno 1817, e quindi riprodotta con qualche variante al teatro Nuovo di Trieste col titolo *Gabriella di Vergy* l'autunno dell'anno successivo (a Firenze fu ridata nel 1819 col titolo *Fayel*, e nel 1836 al teatro del Cocomero coll' altro di *Gabriella di Vergy*); *Donna Caritea*, opera seria, Genova, teatro Sant'Agostino, carnevale 1817-18; *Claudina in Torino*, opera semiseria, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1819 (o 1817?); *Atar*, opera seria, Lisbona, teatro San Carlo, carnevale 1820-21; *La festa della rosa*, opera buffa, Lisbona, teatro San Carlo, autunno 1821; *Mandane regina di Persia*, opera seria, Lisbona, teatro San Carlo, carnevale 1822; *Elena e Costantino*, Lisbona, teatro San Carlo, carnevale 1823; *Maria Stuart*, opera seria, Londra, teatro Kinghs, estate 1827; *L'orfano della selva*, opera buffa, Milano, teatro alla Scala, 15 novembre 1828; *Rosmonda*, opera seria, Venezia teatro della Fenice, carne-

vale 1829; *Edoardo Stuart in Iscozia*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, maggio 1831; *Enrico di Monfort*, opera buffa, Milano, teatro alla Scala, 12 novembre 1831; *Caterina di Guisa*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, 14 febbraio 1833; *La figlia dell' arciere*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1834; *Marfa*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, estate 1835; *La solitaria delle Asturie*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, 6 marzo 1838; *Giovanna II regina di Napoli*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, 12 marzo 1840; *Il lago delle fate*, opera seria, Torino, teatro Regio, carnevale 1841. A questi spartiti Pougin aggiunge *Ser Mercantonio*, Bologna 1834; ma molto probabilmente trattasi d'un equivoco. (Vedi in proposito: Luigi Lianovosani, *Saggio di rettifiche ed aggiunte al Supplemento Fétis*. Vol. I, edizioni Ricordi).

CANTATE E MUSICA DA CAMERA: *Ero e Leandro*, pubblicato a Londra; Cantata per l'onomastico dell'imperatore Francesco I; Cantata per S. M. Ferdinando di Napoli; Cantata per Francesco I; Cantata nell'occasione della nascita del re di Roma; Cantata per festeggiare le nozze del duca di Savoja con l'arciduchessa d'Austria Maria Adelaide; *I Lusitani*, cantata a grande orchestra con varie bande militari, per l'arrivo dal Brasile in Lisbona del re; Grande Cantata in 3 parti per la nascita del principe di Piemonte; Cantata per l'ingresso solenne degli alleati in Parigi; Cantata per l'ingresso in Firenze del granduca di Toscana dopo l'occupazione dei Francesi; Inno per festeggiare a Lisbona la costituzione; Inno per festeggiare in Novara le concessioni di Carlo Alberto; altro Inno per la costituzione; varî pezzi improvvisati di un Oratorio eseguito al teatro San Carlo di Lisbona a benefizio di tutti gl'impiegati del teatro; Solfeggi, Ariette, Duettini, ecc.

Florimo cita del Coccia le seguenti composizioni sacre: Molte *Messe* a più voci a grande orchestra, altre con solo

organo, 5 *Dixit*, 5 *Magnificat*, 8 *Salmi*, *Salve Regina*, *Ave Maria*, *Tota Pulcra*, gran numero di *Tantum ergo* ad una o più voci con orchestra e con organo, *Passio* per la domenica delle Palme con accompagnamento di viole e violoncello, 3 *Miserere* per soprano, contralto, tenore e basso con viole e violoncello, 3 *Christus factus est*, idem, 3 *Adoramus te Christe*, gran *Litania* a più voci con orchestra, *Te Deum* composto per l' entrata del vescovo a Novara, *Messa da requiem* per la morte del re Carlo Alberto, eseguita nella chiesa di San Gaudenzio, poi a Torino dalla Società Filarmonica e nella real chiesa di San Giovanni, e finalmente nella basilica di San Maurizio. In allora il Coccia fu innalzato al grado di uffiziale dei SS. Maurizio e Lazzaro; più tardi venne nominato commendatore Mauriziano ed uffiziale della Corona d'Italia.

Pietro Generali (Mercandetti)

Pietro Mercandetti nasceva a Masserano, presso Vercelli, il 4 ottobre del 1783. Suo padre commerciava in quel paese, ma il brutto inviamento che prendevano i suoi affari lo costrinse, due anni dopo la nascita del futuro artista, ad abbandonare il Piemonte. Si stabiliva allora col figlio a Roma, e quivi cangiava il suo nome con quello di Generali.

Giovanni Massi, antico allievo di Durante e buon musicista, guidò il giovane Pietro ne' suoi studî elementari di musica, ed in appresso gl'insegnò la composizione. Il Ge-

nerali fece le prime sue prove nel genere sacro (Messe, Salmi ed altri pezzi); poi si sviluppò in lui il gusto della musica drammatica, e ben presto comparve sulle scene di Roma (1800) l'opera buffa *Gli amanti ridicoli*, ch'egli scrisse a soli 17 anni. Viaggiò in seguito per qualche tempo nell'Italia meridionale, e nel 1801 fu di nuovo a Roma per comporre la cantata *Roma liberata*, l' opera buffa *Il duca Nottolone* e la farsa *La villana al cimento.* Con questi lavori Generali diede a vedere che, fornito di gran talento, era chiamato a prendere un posto eminente nell'arte; ma, lasciandosi dominare da sfrenate passioni, egli si abbandonò in gioventù a tali eccessi, che le sue brillanti facoltà artistiche ne rimasero offuscate: quando più tardi ei mise un termine ai disordini, non ritrovò più ne'suoi lavori quelle felici ispirazioni che il genio gli dettava in sul principio della carriera.

Nel 1802 Generali si portò a Bologna e vi compose *Le gelosie di Giorgio;* poi diede alle scene di Venezia la *Pamela nubile*, graziosa composizione di stile leggero e di buon gusto. Scrisse altre opere pei teatri di quella città *(La calzolaja, Misantropia e pentimento* e *Gli effetti della somiglianza)*, e nella primavera del 1805 intraprese una gita a Milano per farvi eseguire al teatro alla Scala il *Don Chisciotte.* Quest' opera contiene varî pezzi buffi pieni di brio e melodie leggiadre. Ritornò nello stesso anno a Venezia, ove musicò per la Fenice il dramma serio *Orgoglio ed umiliazione ossia Il fortunato ripiego;* questa produzione, eseguita in autunno, non ottenne il favore del pubblico. Due anni dopo si recò a Napoli, e vi scrisse pel teatro San Carlo *L'idolo cinese*, che fu accolto freddamente. Partiva poco appresso per Firenze, ove diede *Lo sposo in bersaglio;* nel 1808 era a Venezia per assistere alla rappresentazione di nuove sue opere *(Le lagrime d' una vedova* e *Il ritratto del duca)*, e di là si trasferiva a Vienna chia-

tere in musica *Lo sposo in contrasto.* L'anno seguente diede a Venezia *La moglie di tre mariti*, una delle sue più belle composizioni, ed a Roma *Amor vince lo sdegno*, spartito riprodotto con buon esito alla Scala di Milano ai 22 agosto del 1813 sotto il titolo: *L'amor prodotto dall'odio.*

Di tutte le città d'Italia Venezia era quella che costantemente applaudiva alle opere del Generali. Ei vi si condusse nel 1810, e vi compose *Adelina, Cecchina* e la cantata *Ero e Leandro.* L'*Adelina* fu poi eseguita con plauso su tutte le scene d'Italia. Alla Scala ebbero brillante successo le sue opere buffe *Chi non risica non rosica* (18 maggio 1811), e *La vedova delirante* (30 marzo 1812). Il Generali continuò a dare spartiti con varia fortuna nei principali teatri della penisola; ottenne nel carnevale del 1816 uno splendido trionfo alla Fenice di Venezia coll' opera seria *I Baccanali di Roma*, il suo lavoro più bello; fece rappresentare a Trieste *La Vestale*, poi a Bologna *Il trionfo di Alessandro* ed *Eleto*, e finalmente a Milano *Rodrigo di Valenza* (8 marzo 1817) che cadde affatto. Verso la fine di quell' anno ricevette invito di recarsi a Barcellona per assumervi la direzione della musica del teatro. Egli acconsentì alla proposta, e prese stanza colà per tre anni facendovi eseguire quelle sue opere che avevano incontrato più simpatia in Italia. Si è in quell' epoca che il Generali regolava la sua vita disordinata, e prendeva delle abitudini più assennate.

Si ricondusse in Italia negli ultimi giorni del 1821, e mise in scena su diversi teatri *Il gabbamondo*, *Elena ed Olfredo* (Napoli, teatro San Carlo, estate 1821), *Adelaide di Borgogna*, *Chiara di Rosemberg*, *La festa meravigliosa* (Napoli, teatro Nuovo, quaresima 1821), *La sposa indiana* (Napoli, teatro San Carlo, 12 gennaio 1822), *Argene e Alsindo* (sullo stesso teatro ai 30 di maggio 1822), e *Le nozze fra nemici* (Napoli, teatro Nuovo, 1823). Queste

opere, scritte in uno stile che si avvicinava a quello di Rossini, non eccitarono che mediocre interesse, perchè ormai non si prestava attenzione che alle composizioni del maestro di Pesaro. L'indifferenza del pubblico, ed il deciso insuccesso di qualcuno de' suoi ultimi lavori, determinarono il Generali ad approfittare dell' occasione favorevole per ritirarsi dalla palestra drammatica: gli era stato offerto il posto vacante di maestro di cappella alla cattedrale di Novara, ed egli accettò. Per qualche anno si occupò esclusivamente di musica sacra, ma nel 1827 riprese la carriera teatrale facendo rappresentare (11 marzo) alla Pergola di Firenze *Jefte*, oratorio drammatico, che se in sulle prime non ebbe fortuna, fu degnamente apprezzato in seguito. Nel carnevale del 1828 Generali diede con cattivo esito al teatro Grande di Trieste *Il divorzio persiano ossia Il gran bazzarro di Bassora;* l'esecuzione difettosa contribuiva in gran parte alla caduta di questo lavoro.

Venezia e Milano, le città ove il Generali aveva avuto i suoi successi più splendidi, videro comparire sulla scena le sue ultime produzioni. *Francesca da Rimini*, scritta per l'apertura della Fenice nel carnevale 1829, ebbe cattiva accoglienza dal pubblico, che trovandovi delle reminiscenze durante la rappresentazione, esclamava per indicarle: *Semiramide!... Mosè!...* Sul medesimo teatro fu eseguito nel carnevale del 1831 *Beniowski*, dramma serio. Lo stesso anno *Il romito di Provenza* (15 gennaio) aveva avuto pessimo esito sulle scene della Scala.

Pietro Generali cessava di vivere a Novara il 3 novembre 1832 in età di 49 anni. Ei fu armonista valente e felice inventore di nuove combinazioni armoniche. Di lui scrive il Biaggi (*Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXIX, N. 30): « Il Generali è detto da parecchi scrittori di cose « musicali, il precursore di Rossini. Egli ebbe una fantasia « pronta ed abbondantissima: estro inventivo: buon gusto:

« arte molta e sicura. Sarebbe giunto a ben più alto segno « senza nessun dubbio se del bellissimo suo ingegno avesse « fatto miglior uso, se non avesse speso la più gran parte « della sua vita in ogni maniera di disordini e di eccessi. « Come verità passata in giudicato si dice che al Generali « debbasi la prima idea del *crescendo*, e che il Rossini la « togliesse da lui. Ma la cosa è incerta di molto. Quando « il Rossini uscì col primo de'bellissimi suoi *crescendo* nella « *Pietra del paragone*, scritta a Milano nel 1812, il mae- « stro Giuseppe Mosca mise a rumore la città, e mandò « fuori stampato in un numero grandissimo di esemplari « che fece distribuire *gratis* per le vie, un suo pezzo del- « l'opera *I pretendenti delusi*, del quale, come diceva, il « Rossini avea tolto e il concetto e il movimento e le note « di quel *crescendo*. E allora il Generali non si fece vivo, « nè nessuno si fece vivo per lui. Il Florimo nella bella e « preziosissima sua opera: *Cenno storico sulla scuola musi-* « *cale di Napoli*, scrive: *I crescendo che si dicono introdotti* « *da Pietro Generali o da Rossini, debbonsi attribuire al* « *Manfroce che li ha preceduti.* Ma qui l'egregio e dottis- « simo scrittore ci permetta di notare che se il *crescendo* « del Manfroce è nella sinfonia dell'*Ecuba*, scritta a Napoli « nel 1813, il Mosca, il Generali e il Rossini sarebbero « venuti prima.

« Se non che, quel modo di *crescendo* che si disse e che « si dice tuttavia *rossiniano*, ha, per verità, una data più « antica di parecchi anni: giacchè lo troviamo netto, scol- « pito, e proprio tal quale, nella bellissima sinfonia della « *Lodoiska* del Mayr, scritta a Venezia nel carnevale del « 1796. E l'effetto destato a Venezia dal *crescendo* del Mayr « non fu punto diverso da quello destato dopo dai *cre-* « *scendo* del Rossini. Dai giornali di que'giorni si raccoglie « *che udendolo, il pubblico alzavasi inavvertitamente in piedi* « *e prorompeva in clamorosi applausi.*

« Del Generali i nostri impresarî potrebbero tentare con « speranza di buon successo la farsa *Adelina* e l'opera « buffa *La moglie di tre mariti.* »

Oltre le opere ricordate, il Generali scrisse: *L' idolo cinese*, Napoli, teatro Nuovo, 1808; *L' innocenza premiata*, Modena, carnevale 1811; *La sciocca per gli altri e l'astuta per sè*, Venezia, 1811; *L' orbo che ci vede*, Bologna, 1812; *Gaulo ed Oitona*, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1813 (quest' opera non riuscì); *Isabella*, farsa, Venezia 1813; *Eginardo e Lisbetta*, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1813; *Bajazet*, *La contessa di Colle erboso* e *Il servo padrone*, Torino, 1814. (Queste due ultime opere devono aver incontrato il gusto del pubblico, perchè riprodotte su varî teatri); *L'impostore* (ossia *Il Marcotondo* ?), Milano, teatro alla Scala, 21 maggio 1815 (con cattivo esito); *La beneficenza*, cantata, Trieste, 1816; *La rosa bianca e la rosa rossa*, Torino, 1819.

Nicolò Paganini

Violinista prodigioso, inimitabile ed isolato nella sua aureola di gloria, Nicolò Paganini ha avuto nella prima metà del nostro secolo una rinomanza popolare straordinaria: oggidì le nebbie della tradizione già circondano la storia di questo artista presentandolo nello stesso tempo sotto le sembianze di un semidio e d'un demonio. Egli è certo però che il mondo non rivedrà forse giammai un virtuoso di violino come Paganini, e che il suo nome rimarrà sfolgorante di vivida luce nella storia dell'arte.

Nicolò Paganini, nato a Genova il 18 febbraio 1784, era figlio d'un commissionario, Antonio, che teneva sul porto di quella città una meschina botteguccia frequentata da marinari d'ogni paese. Quest' uomo, quantunque privo di ogni educazione e di rozze maniere, aveva un gusto spiccato per la musica, anzi suonava con qualche abilità il mandolino. Ei notò le nascenti disposizioni artistiche del figlio, e decise di svilupparle con lo studio; ma vi si adoperò con tale eccessiva severità e con modi così brutali che avrebbe fatto prender in avversione la musica a chiunque non fosse stato creato, come il piccolo Nicolò, per divenire musicista. La confidenza nel proprio avvenire era in questi saldissima, perchè sua madre un giorno gli aveva detto: « Figlio mio, tu sarai un grande artista; un angelo « in tutto lo splendore della sua bellezza mi è apparso « questa notte, e mi ha promesso che se avessi fatto un « voto, sarei esaudita. Io l' ho pregato di farti diventare « il più grande dei violinisti, e l' angelo vi ha acconsen- « tito. »

In età di sei anni il fanciullo maneggiava con molto ingegno il violino; allora confidato successivamente alle cure di Giovanni Servetto, suonatore oscuro, e di Giovanni Costa, direttore d'orchestra e primo violino delle principali chiese di Genova, progredì con tanta rapidità, che dopo due anni potè scrivere una Sonata per il suo stromento. A nove anni lo si intese con ammirazione eseguire al teatro Grande di Genova alcune variazioni da lui composte sull' aria *la Carmagnola*, allora in voga: il pubblico non cessava d'applaudirlo con frenesia. Verso quell'epoca suo padre, consigliato dagli amici, lo condusse a Parma, ove ei studiò sotto la direzione del Rolla e di Ghiretti. Quest' ultimo fu suo maestro di composizione. Tuttavia l'allievo non era dei più docili; colla sua precoce originalità ei si dava di già pensiero di ritrovar nuovi effetti, e si adattava difficilmente

23

alle forme tradizionali che formano la base d'ogni insegnamento.

Ritornato a Genova, Paganini scrisse le prime composizioni per violino: vi accumulava tali difficoltà che egli stesso doveva studiare per lunghe ore la sua musica prima di arrivar ad eseguirla. Lo si vedeva tentare in mille guise il medesimo passo, e al termine della giornata rimanersene affranto dalla fatica. Con questa perseveranza senza esempio egli potè risolvere problemi ignoti agli altri violinisti, e si formò così un talento che più tardi sfidava ogni confronto.

Nei primi mesi del 1797 intraprese col padre un viaggio artistico nelle principali città della Lombardia. Dappertutto la sua straordinaria abilità suscitava l'entusiasmo, ma il giovanetto ritrovava sempre sotto il tetto paterno cattivi trattamenti più che affezione. La sua dignità d'artista ribellavasi all'umiliante soggezione, ed ei cercava avidamente un'occasione propizia per sottrarsi a tanto dura schiavitù. A forza di preghiere ebbe il permesso di recarsi alla festa musicale di San Martino in Lucca. Lo splendido successo ch'egli vi ottenne si ripetè a Pisa ed in altre città vicine. L'artista, emancipato dal giogo paterno, camminava a passi da gigante sulla via della celebrità e della gloria, ma la saviezza dei propositi non era in lui così precoce come il genio. Paganini, allora in età di quindici anni, si lasciò vincere dalla passione del giuoco, e legatosi con gente rotta al vizio, spesso in una sera perdeva il frutto di parecchi concerti. Senza parlare del danno che ne soffriva la sua riputazione, tali abitudini lo esponevano di frequente a grandi imbarazzi finanziarî, sicchè talvolta dovette vendere il violino.

Un dì a Livorno egli era venuto a tale estremità, e, dovendo quella sera dare un concerto, ricorse alla gentilezza d'un negoziante francese, M. Livron, grande amatore di musica, perchè gli prestasse il suo violino, un eccellente

Guarneri. Dopo il concerto il proprietario rifiutò di riprendere lo stromento, dicendo: « Mi guarderei bene dal pro« fanare le corde toccate dalle vostre dita, da questo « momento il violino è vostro. » Da allora l'artista se ne servì in tutti i suoi concerti. Ebbe poi un egual dono a Parma, ma in circostanze diverse. Pasini, pittore valente e buon dilettante di musica, lo aveva sfidato a suonare a prima vista un Concerto manoscritto in cui erano riuniti tutti i generi di difficoltà. Presentandogli uno Stradivario, ei gli disse: « Questo violino è vostro se riuscirete ad ese« guire questo pezzo da maestro. » — « Quand'è così, » rispose Paganini, « potete dirgli addio, » e difatti l'esecuzione fu tale che il Pasini, compreso da stupore ed insieme da entusiasmo, gli lasciò, senza rimpiangerlo, l'istromento.

Genio e disordine: queste parole riassumono la giovinezza di Paganini. Invano la sua debole costituzione lo avvertiva della necessità di risparmiare le forze; s'egli amava l'arte, non amava meno il piacere, e troppo spesso i suoi eccessi ebbero conseguenze dannose per la sua salute. Quando un riposo di più settimane gli aveva fatto riacquistare nuova energia, egli ricominciava le sue meravigliose gesta d'artista e la sua vita sfrenata. Era a temersi che il sommo violinista avesse a soccombere a tanti disordini, ma dall'eccesso del vizio gli venne la salvezza. Ecco la pagina curiosa in cui egli stesso racconta come fu guarito dalla funesta passione del giuoco: « Non dimenticherò « mai d'essermi trovato un giorno in una situazione che « doveva decidere di tutta la mia carriera. Il principe di *** « desiderava da molto tempo di possedere il mio eccel« lente violino, il solo ch'io avessi allora e che ho tuttavia. « Un giorno mi fece pregare di volerne stabilire io mede« simo il prezzo; ma, non volendo io separarmi dal mio « stromento, dichiarai che a meno di 250 napoleoni d'oro « non l'avrei ceduto. Poco tempo dopo il principe mi disse

« ch' io aveva probabilmente scherzato dimandando un « prezzo sì alto del mio violino; che per altro egli era « disposto a pagarmelo duemila franchi. Precisamente in « quel giorno, io mi trovava all'asciutto di danaro in « conseguenza d'una perdita forte da me fatta al giuoco, « ed ero quasi deciso di cedere il mio violino per la somma « che mi veniva offerta, quando un amico venne ad invi- « tarmi ad un divertimento per la sera stessa. Tutti i miei « capitali consistevano allora in 30 franchi, e m'ero già « spogliato di tutti i miei ornamenti, oriuolo, anelli, spil- « loni, ecc. Risolvetti tosto di avventurare questa ultima « risorsa, e, se la fortuna m'era nemica, di vendere il « violino per la somma offerta, e di partire alla volta di « Pietroburgo senza istromento e senza effetti, allo scopo « di ristorarvi i miei affari. I miei 30 franchi erano già « ridotti a 3, ed io mi vedeva in via per la metropoli « russa, allorchè la fortuna, cangiando in un batter d'oc- « chio, mi fece guadagnare 160 franchi col poco che mi « rimaneva. Questo momento favorevole mi conservò il mio « violino, e mi rimise in equilibrio. Dopo quel giorno mi « sono allontanato dal giuoco a cui aveva sagrificato parte « di mia gioventù, e convinto che un giuocatore è disprez- « zato dappertutto, rinunziai per sempre alla mia infausta « passione. »

Benchè ancora nell'aprile di sua gioventù, Paganini non aveva trovato che trionfi, quand'ecco per una bizzarria non rara nella vita dei grandi artisti, egli abbandona d'improvviso il violino, e si dà con passione allo studio della chitarra ed all'agronomia nel castello d'una dama di cui erasi invaghito. Passò circa quattro anni in queste occupazioni, e si fu in allora che scrisse quelle dodici Sonate a violino e chitarra, pubblicate coll'indicazione di opera 2 e 3. Ma finalmente l'artista rientrò in sè stesso, e ripigliato il violino continuò il corso de' suoi viaggi.

Nel 1805 egli è a Lucca ove, dopo aver dato nella chiesa d'un convento un concerto notturno, che a stento i frati impedirono fosse fragorosamente applaudito, prende dimora per tre anni, esercitandovi le funzioni di primo violino solo della corte ducale ed apprendendo la sua arte al principe Bacciocchi. Una delle sue trovate ingegnose di quel tempo fu quella di eseguire una scena amorosa dialogata sulla prima e quarta corda del violino, dopo aver levato le due di mezzo. In appresso egli suonò dei pezzi interi sulla sola quarta corda alla quale seppe dare l'estensione di 3 ottave.

Nell'estate del 1808. Paganini lasciò Lucca, e pel corso di 19 anni fece tre volte il giro d'Italia. Egli appariva d'un tratto sulle scene d'una città, eccitandovi trasporti entusiastici d'ammirazione, poi spariva improvvisamente dal mondo senza neppur lasciar conoscere il luogo ove abitava. Le frequenti malattie dell'artista avrebbero bastato a spiegare perchè ei si allontanasse così spesso e così a lungo dal pubblico; ma la credulità popolare ed il gusto per il romanzesco non sogliono appagarsi di ragioni così semplici. Si amò meglio accettare sul conto dell'illustre musicista sciocche calunnie messe in giro dall'invidia e dall'odio dei di lui rivali. Gli uni pretendevano ch'egli, in un trasporto di gelosia, avesse ucciso l'innamorata, altri che la vittima fosse un amante preferito, tutti poi si accordavano nell'affermare che Paganini era un assassino che aveva utilizzato l'ozio forzato d'una prigione per far giungere il suo talento sul violino alla massima perfezione. Certo la prodigiosa abilità ch'egli aveva acquistato sulla quarta corda non poteva essere che il frutto d'una lunga prigionia! Tali odiose dicerie, che trovarono un eco troppo compiacente nelle gazzette di Francia e di Germania, amareggiarono per lungo tempo la vita dell'immortale violinista; esse non svanirono se non all'apparire d'una lettera esplicativa del

Paganini, lettera concepita in termini categorici e che fu inserita nella *Revue musicale* del Fétis.

Sarebbe troppo lungo seguire il Paganini nelle sue diverse peregrinazioni attraverso l'Italia; lo troviamo a Milano, la sua città di predilezione, nel 1813: a Bologna, ove cominciarono le sue relazioni con Rossini, nel 1814: a Roma, ove il principe di Metternich rimane incantato del di lui talento, nel 1817: e nel 1819 a Napoli ove egli strappa l'applauso ad alcuni musicisti ostinatamente a lui avversi, eseguendo, a prima vista, un Concerto difficilissimo scritto a bella posta dal Dana. L'artista genovese non aveva che a mostrarsi per elettrizzare il pubblico, e mettere in voga le sue accademie.

Ma se non si poteva negargli il genio, pure i suoi modi alteri e sdegnosi riguardo gli emuli, la disistima ch'egli mostrava pei maestri classici che lo avevano preceduto, il suo disprezzo per le convenienze sociali, il facile oblio dei servigi resi, ed un certo ciarlatanismo di *mise en scène* ch'egli non evitava abbastanza, offrivano a' suoi denigratori facili pretesti per attaccarlo. Così se al suo primo apparire in una città ei veniva salutato da entusiastiche acclamazioni, nel farvi ritorno non ritrovava più la stessa cortese accoglienza. Ben presto però egli dissipava completamente ogni freddezza. I Livornesi, per esempio, che fra i primi lo avevano applaudito, non gli mostrarono benevolenza quando lo rividero nel 1808. Egli stesso ha descritto in modo scherzevole la sequela di tribolazioni da lui provate nel darvi la sua prima accademia. « Un chiodo » egli narra, « mi si era fitto nel tallone; giunsi in scena zoppicando, « e il pubblico si diede a ridere. Nel momento in cui « incominciava il concerto, caddero le candele del mio « leggìo, quindi altri scrosci di risa nell'uditorio; infine « alla prima battuta del *solo* il mio cantino si ruppe, il che « mise il colmo all'ilarità; ma io eseguî tutto il pezzo

« sopra tre corde, e le risa si cambiarono in esclamazioni « d'entusiasmo. » In appresso questo accidente del cantino rotto si riprodusse più volte, e Paganini fu accusato di farne un mezzo apposito di trionfo dopo di aver studiato sopra tre corde pezzi che sembrava esigessero l'uso del cantino.

Dopo aver dato concerti a Trieste, a Venezia, a Palermo, a Firenze: dopo aver ritrovato i suoi antichi successi a Milano, a Roma ed a Napoli, Paganini si accinse a realizzare un progetto che il cattivo stato di sua salute gli aveva impedito di effettuare fino allora. Ei partì alla volta di Vienna, ove arrivò il 16 marzo del 1828. Ai 29 di quel mese il primo concerto del celebre violinista trasportò il pubblico viennese fino al delirio. « Au premier coup d'archet « qu'il donna sur son Guarneri » scrive Schilling « on pourrait presque dire au premier pas qu'il fit dans la salle, « sa réputation était décidée en Allemagne. Enflammé « par une étincelle électrique, il rayonna et brilla tout à « coup comme une apparition miraculeuse dans le domaine « de l'art. »

Tutti i giornali di Vienna espressero in termini iperbolici l'ammirazione senza limiti che aveva invaso l'immenso uditorio, e non cessarono per due mesi dall'innalzare inni di lode alla gloria dell'incantatore. Ogni giorno si pubblicavano poesie, si coniavano medaglie; il nome di Paganini era sulle bocche di tutti, o per meglio dire tutto era *alla Paganini*. Vennero in moda cappelli, foggie di vestiti, calzature, guanti, ecc., *alla Paganini;* il suo ritratto fu riprodotto su migliaia di tabacchiere e di buste da zigari, chè allora si usava onorare così i grandi uomini. Dopo un concerto dato a benefizio dei poveri, la città di Vienna offrì a Paganini la grande medaglia d'oro di San Salvatore, e l'imperatore gli conferì il titolo di virtuoso della sua musica particolare.

Un lungo soggiorno nella capitale dell' Austria non diminuì l'impressione che Paganini vi aveva prodotto al suo arrivo. La stessa ammirazione lo accolse nelle città tutte della Germania; Praga sola si mantenne piuttosto fredda con lui, ma Berlino lo vendicò siffattamente dell'indifferenza dei Boemi, amatori dell'arte severa, che al suo primo concerto egli esclamò: « Ho ritrovato il mio pubblico di « Vienna. »

Finalmente dopo tre anni di viaggi e di trionfi in Austria, in Boemia, in Sassonia, in Prussia e nelle provincie renane, il grande artista arrivò a Parigi, e vi diede il suo primo concerto all'Opéra il 9 marzo del 1831. I suoi Studî per violino pubblicati da lungo tempo in questa città, specie di enigmi che avevano posto in agitazione tutti i violinisti, la sua fama europea ed i suoi brillanti successi in Germania, avevano fatto nascere fra gli artisti e nel pubblico un vivo sentimento di curiosità. Sarebbe impossibile descrivere il fanatismo da cui gli spettatori furono presi nel sentire quest' uomo, dall'aspetto mefistofelico, suonare con una potenza inaudita quelle bizzarre ed affascinanti creazioni del suo genio. L'emozione fu spinta fino alla frenesia, e lo stesso effetto si riprodusse ad ogni accademia che Paganini diede a Parigi (1).

(1) « Ironique et railleur comme le Don Juan de Byron, capricieux et « fantasque comme une hallucination d' Hoffmann, mélancolique et rêveur « comme une méditation de Lamartine, ardent et fougueux comme une im- « précation de Dante, doux et tendre comme une mélodie de Schubert, le « violon de Paganini rit, soupire, menace, blasphème et prie tour à tour. Il « exprime toutes les émotions du cœur, tous les bruits de la nature, tous « les incidents de la vie; il a des accents, des effets, des combinaisons dra- « matiques d'une prodigieuse variété; il exerce une puissance de fascination « que ne posseda jamais la voix humaine la plus souple et la plus sympa- « thique. Tel se montre Paganini dès sa première apparition parmi nous. » (Marie et Leon Escudier: *Vie anecdotique de Paganini*, che fa seguito alle *Vie et aventures des cantatrices célèbres*. Paris, Dentu, 1856).

Verso il maggio di quell'anno Paganini passò a Londra, ove lo aspettava egualmente la curiosità, ma non quell'interesse artistico ed intelligente che lo aveva accolto nella capitale della Francia. L'alto prezzo degli stalli da lui stabilito per i suoi concerti gli attirò le ingiurie dei giornali inglesi, i quali lo accusarono di bassa cupidigia, quasichè il grande artista non avesse il diritto di misurare egli stesso il valore delle produzioni del proprio ingegno!

Quando nelle sue peregrinazioni attraverso l'Inghilterra, la Scozia e l'Irlanda ebbe raccolto ingenti somme, che aumentarono ancora nei nuovi viaggi che intraprese poi in Francia e nel Belgio, Paganini pensò di utilizzarle comperando vasti possedimenti. Fu questa l'occasione che gli fece riveder l'Italia (1834) dopo sei anni d'assenza. Fra le altre proprietà ei fece acquisto nei dintorni di Parma della villa Gajone. In quell'anno diede un concerto a Piacenza, ed uno alla corte di Parma; nel 1835 visse alternativamente a Genova, a Milano ed alla sua villa, suonò poi (9 giugno 1837) assieme al chitarrista Legnani in una beneficiata pei poveri a Torino, e fece ritorno a Parigi. Quivi dovette sostenere una lite contro gl'intraprenditori d'un *casino*, ai quali egli aveva promesso il concorso del suo talento, impegno che non aveva potuto mantenere perchè troppo sofferente in salute. Il Tribunale, senza udir le sue ragioni, pronunciò una sentenza sfavorevole all'artista, condannandolo a pagare la somma di 50,000 franchi sotto pena di prigione.

Nel momento in cui veniva emesso questo giudizio Paganini se ne moriva. Già da qualche tempo la tisi alla laringe che lo consumava avea fatto terribili progressi. Uno degli ultimi atti della sua vita fu tale da ribattere l'accusa di avarizia, di cui molto spesso gli si aveva fatto rimprovero. Nel 1838 egli era presente all'esecuzione delle due prime Sinfonie di Berlioz al Conservatorio, e tale fu l'en-

tusiasmo che destò in lui la musica dell'ardito compositore, che a titolo d'omaggio volle offrirgli la somma di 20,000 franchi. La carriera del violinista non poteva terminare con un tratto più bello. Poco appresso la sua malattia si aggravò, ed i medici gli consigliarono l'aria del mezzogiorno. Egli allora traversò penosamente la Francia (1839) dirigendosi a Marsiglia presso un amico. Quell'anima energica lottava contro i progressi del male. Un giorno parve rianimarsi ed eseguì un Quartetto di Beethoven, pel quale aveva speciale predilezione; malgrado l'eccessiva sua debolezza volle recarsi alcuni giorni dopo ad udire la *Messa da requiem* di Cherubini: infine il 21 giugno si condusse in una chiesa di Marsiglia per assistere all'esecuzione di una *Messa* di Beethoven. Cercando di fuggire la morte, passò a Nizza che doveva essere suo ultimo soggiorno.

Quivi la consunzione finì d'abbatterlo; la sua voce si spense, crudeli assalti di tosse stremavano dolorosamente le sue forze, e da ultimo l'alterazione dei lineamenti venne ad annunziare una prossima fine. « Nella sua ultima notte, « ei parve più tranquillo del solito. Aveva dormito un « poco, e quando si svegliò, fece aprire le cortine del suo « letto per contemplare la luna che, allora nel plenilunio, « innoltravasi tranquillamente nell'immensità di un cielo pu- « rissimo. In questa contemplazione i suoi sensi assopironsi « un'altra volta; ma lo stormire degli alberi circostanti « svegliò nella sua anima un dolce fremito, che è la vista « del bello. Ei volle restituire alla natura le dolci sensa- « zioni che ne riceveva in quell'ora suprema, allungò la « mano al suo violino incantato, al fido compagno delle « sue pellegrinazioni, al maliardo che gli aveva fatto obliare « i suoi affanni, e inviò al cielo, co'suoi ultimi suoni, l'e- « stremo respiro di una vita tutta melodia (1). »

(1) Dal Fétis.

Il grande artista spirò il 27 maggio del 1840 in età di cinquantasei anni, lasciando all'unico figlio Achille, frutto delle sue relazioni con la cantante Antonia Bianchi da Como, ricchezze considerevoli ed il titolo di barone, che gli era stato concesso in Germania.

Come se tutto dovesse essere strano nella storia del grande violinista, il clero gli rifiutava gli onori della sepoltura cristiana, sia perchè egli aveva respinti i conforti della religione, lasciando così dei dubbi sulla sua fede, sia per le tante sciocchezze che si ripetevano sul di lui conto. Le difficoltà insorte durarono a lungo. Intanto le spoglie di Paganini erano deposte successivamente all'ospitale di Nizza, nel lazzaretto di Villafranca, e di là in una campagna, la Polcevera, presso Genova. Ben presto si sparse la voce che ogni notte si sentivano in quel luogo suoni lamentevoli e bizzarri.

Per mettere un termine a tali dicerie, il giovane barone Paganini cercò di ottenere che si celebrassero in Parma solenni esequie al padre come Cavalier di San Giorgio, e vi riuscì. Dopo questa cerimonia, e dopo lunghe trattative tra gli amici del defunto e le sedi vescovili di Nizza e di Parma, fu concesso al grande artista di riposare in pace presso la chiesa del villaggio di Gajone.

Paganini non ha lasciato eredi del suo genio, ed il secreto al quale egli attribuiva la sua prodigiosa abilità, disparve con lui nella tomba. Dopo tutto si può domandarsi se questo secreto non fosse che quello d'un'organizzazione maravigliosamente adatta, e d'una perseveranza instancabile nello studio per lunghi anni; ma tuttavia havvi qualche cosa di misterioso nella facoltà che ebbe Paganini di eseguire continuamente ed in modo infallibile le più grandi difficoltà, senza mai toccare il violino fuorchè nelle pròve e nei concerti. Il signor Harrys, suo segretario, che per

un anno intero non si divise da lui, non lo vide mai trar fuori dall'astuccio il suo Guarneri (1).

Le opere di Paganini pubblicate durante la sua vita sono pochissime. Eccone i titoli: 1. Ventiquattro Capricci per violino solo, dedicati agli artisti, op. 1, Milano, Ricordi, 1817; 2. Sei Sonate per violino e chitarra, dedicate al signor Delle Piane, op. 2, Ricordi, 1820; 3. Sei Sonate per violino e chitarra, dedicate alla ragazza Eleonora, op. 3, Ricordi, 1820; (Sonata XII, estratta dall'op. 3, per violino con pianoforte, N. 30 dei *Maestri classici del violino* di D. Alard, Ed. Ricordi); 4. Tre gran Quartetti a violino, viola, chitarra e violoncello, dedicati alle amatrici, op. 4; Idem, op. 5, Ricordi, 1820.

Devesi considerare come soperchierie commerciali: Variazioni di bravura sopra un tema originale con accompagnamento di chitarra o piano; Tre Arie variate pel violino, da eseguirsi sulla quarta corda soltanto, con accompagnamento di piano di Gustavo Carulli; Introduzione e Variazioni in *sol* sul tema: *Nel cor più non mi sento*, per violino solo; Maraviglia di Paganini, ossia Duetto per violino solo in *do; Il carnavale di Venezia* quale eseguivalo Paganini, pubblicato da Ghus di Parigi.

Paganini aveva compreso che l'interesse che destavano

(1) A questo proposito aggiunge il Fétis: « Molti credevano che il violino « fosse per Paganini un' occupazione costante; ma invece ei non vi poneva « mano che per accordarlo prima di andare al concerto ed alla prova. *Ho « lavorato abbastanza per formarmi un'abilità*, soleva dire, *è ormai tempo che « mi riposi.* » Ricorda poi l'aneddoto di quell' inglese che, volendo sorprendere il segreto degli studî del sommo artista, lo seguì di nascosto per sei mesi e sempre indarno, quando una sera attraverso il buco della serratura lo vide portare il violino alla spalla. Ei credette d'aver finalmente realizzato le sue brame, ma Paganini, occupato nella composizione d'un pezzo nuovo, si limitò a far scorrere la mano sinistra sul manico dell' istromento per calcolare le posizioni, e lo ripose subito nella cassetta. Allora il troppo curioso inglese abbandonò il suo progetto, e fece viaggio per altri lidi.

i suoi concerti diminuirebbe se dasse alle stampe le sue composizioni. Così risolse di non permetterne la pubblicazione se non quando si sarebbe ritirato dalla carriera di artista esecutore.

Infatti al barone Achille Paganini rimasero molte opere manoscritte ed originali del padre; vennero alla luce coi tipi Ricordi le seguenti: op. 6 (1.ª delle post.) Concerto in *Mi bem.* per violino con pianoforte; op. 7 (2.ª delle post.) Concerto in *Si min. (La Campanella)* per violino con pianoforte; op. 8 (3.ª delle post.) *Le Streghe*, Variazioni per violino con pianoforte; op. 9 (4.ª delle post.) *God save the Queen*, Variazioni per violino con pianoforte; op. 10 (5.ª delle post.) *Il carnevale di Venezia*, 20 Variazioni per violino con pianoforte; op. 11 (6.ª delle post.) *Moto perpetuo*, Allegro di concerto per violino con pianoforte; op. 12 (7.ª delle post.) *Non più mesta* nella *Cenerentola*, Tema e Variazioni per violino con pianoforte; op. 13 (8.ª delle post.) *Di tanti palpiti* nel *Tancredi*, Tema e Variazioni per violino con pianoforte; op. 14 (9.ª delle post.) Studi in 60 Variazioni progressive per violino solo sull'aria *Barucabà;* Sonata a violino principale con accompagnamento di violino e violoncello, o di pianoforte; Variazioni di bravura sopra temi del *Mosè* per violino sulla quarta corda con pianoforte o quartetto. Sono inedite, perchè incomplete: Alcuni Concerti, di cui non sono composte le parti d'orchestra; Variazioni sopra un tema comico continuato dall'orchestra; Sonata per la grande viola con orchestra; Grande Sonata sentimentale; Suonata con variazioni; *La Primavera*, Suonata senza accompagnamento; *Varsavia*, Suonata; *Là ci darem la mano* nel *Don Giovanni; Maria Luigia* (?); Romanza per canto; Cantabile per violino e piano; Polacca con variazioni; Fantasia vocale; Suonata per violino solo; Nove Quartetti per violino, viola, violoncello e chitarra; Cantabile e Valzer; Tre Duetti per vio-

lino e violoncello; Altri Duetti e piccoli Pezzi per violino e chitarra.

Facendo l'analisi delle opere del Paganini, Fétis scrive: « Nelle creazioni musicali di Paganini si rivela un gran « merito: novità nelle idee, eleganza nelle forme, ricchezza « nell' armonia e varietà negli effetti dell' istromentazione. « Queste prerogative splendono specialmente ne'suoi Con- « certi, i quali hanno esercitato influenza su quanto si è « fatto da poi in questo genere di componimenti. La loro « condotta è differente in parecchi punti dalla forma classica « del Concerto di Viotti. Vi si trova un valore d' unità e « di crescente interesse che merita d' esser ponderato dai « violinisti compositori. In generale, senza stornar l'atten- « zione dall'*a solo* con un lavoro troppo complicato, l'istro- « mentazione si rannoda sempre assai bene col disegno « principale. Le entrate non vi sono nè fredde, nè com- « passate; nuovi infine e svariati si manifestano gli ef- « fetti. » (1).

(1) Chi desiderasse maggiori dettagli ed aneddoti sulla vita del grande artista, potrà consultare: Fétis F. G, *Notizia biografica intorno a Nicolò Paganini, seguita dall'analisi delle sue opere e preceduta da uno schizzo sulla storia del violino,* Milano, Ricordi — Polko Elisa, *Nicolò Paganini,* Milano, presso i fratelli Treves per cura del barone Achille Paganini, e del traduttore (dal tedesco) Lodovico Ravasini, 1876 — Bruni Oreste, *Nicolò Paganini,* racconto storico, Firenze, Galletti, 1873 — Conestabile, *Vita di Nicolò Paganini*, illustrata col ritratto e fac-simile, Perugia, 1851.

Francesco Morlacchi

Francesco Morlacchi, che meritò di esser detto musicista-filosofo per eccellenza, sortì i natali a Perugia il 14 giugno del 1784 da Alessandro e Virginia Tarenzi. Fanciullo ebbe le prime lezioni di musica e di violino dal padre, abile violinista; furono in seguito suoi maestri di pianoforte, d'organo e di accompagnamento il prozio materno Luigi Mazzetti, organista della patria cattedrale, e Luigi Caruso, maestro di cappella e direttore della Scuola di musica in Perugia. Nel tempo stesso Morlacchi frequentava le classi del Liceo comunale, e vi faceva i suoi studî letterarî.

A 18 anni fu mandato a Loreto perchè vi perfezionasse la sua educazione musicale sotto la direzione dello Zingarelli, allora maestro della Santa Casa; di là passò a Bologna, ove divenne allievo del celebre Padre Mattei nel Liceo Filarmonico; fu nominato poi membro di quell'istituto, e ne ricevette il diploma (1805) di maestro compositore. Circa quell'epoca Morlacchi sposò una giovinetta di Perugia, Anna Fabrizzi, della quale erasi invaghito qualche tempo addietro.

Non ostante il grado già ottenuto in Bologna, il Morlacchi non cessò di profittar privatamente delle lezioni del Mattei, e per varie produzioni sacre e profane eseguite in quella città (1), venne a sì alta rinomanza che, dopo aver dato alle scene della Pergola in Firenze lo scherzo musi-

(1) Una *Cantata* per l'incoronazione di Napoleone, un *Te Deum*, un *Pater noster*, tre *Inni*, un *Tantum ergo*, una *Cantata* in lode della musica, un *Salmo* e il *Canto XXXIII* dell'*Inferno* di Dante.

cale *Il poeta spiantato o Il poeta in campagna* (1807), ricevette invito di recarsi a Verona, ove fece eseguire con buon successo al Filarmonico *Il ritratto ossia La forza dell'astrazione.* Chiamato a Parma l'anno seguente, vi esponeva il melodramma *Corradino.* Tredici giorni gli avevano bastato per scrivere questo bellissimo spartito, che riuscì pienamente, e che gli valse l'onore di un busto in marmo collocato nel teatro coll' epigrafe: *Orphea mutescit lyra, Morlacchique — Camoenae suspiciunt genium.* Nello stesso anno (1808) scrisse per Livorno l'opera seria *Paride ed Enone,* che ebbe esito brillante, e per Parma l' *Oreste;* nel 1809 comparve sul teatro dei Dilettanti di quella città il suo *Rinaldo d'Asti;* e lo stesso anno *La principessa per ripiego,* che si volle ripetuta per 42 sere di seguito, ed il *Simoncino* (1) al teatro Valle di Roma, ed alla Scala di Milano *Le avventure di una giornata.* Richiamato a Roma nel 1810, Morlacchi compose pel teatro Valle *Le Danaidi,* opera seria che gli procurò (nel febbraio) i più vivi e concordi applausi dal difficile pubblico romano.

La fama del Morlacchi si diffuse allora al di là delle Alpi con tanto grido, che il re Federico Augusto di Sas-

(1) Nella *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale teatro di Parma,* pubblicata da Giuseppe Paganino nel 1830, si legge che nell'autunno 1803 veniva eseguita su quelle scene la farsa *Il Simoncino,* musica del maestro Morlacchi. In tal caso *Il Simoncino* sarebbe la prima opera del Morlacchi, ed a Roma nel 1809 sarebbe stata solamente riprodotta o rifatta. Però il conte G. B. Rossi Scotti, biografo del compositore perugino, sostiene che la prima opera del Morlacchi fu *Il poeta spiantato o Il poeta in campagna,* dato nel 1807 alla Pergola di Firenze, e che *Il Simoncino* venne rappresentato solo nel 1809 al teatro Valle di Roma. Egli appoggia la sua asserzione citando un prezioso manoscritto autografo, che conservasi nell' Archivio Comunale di Perugia, intitolato: *Brevi memorie biografiche di Francesco Morlacchi.* Sono queste le memorie scritte giorno per giorno dallo stesso maestro. (Vedi in proposito la *Gazzetta Musicale di Milano,* anno XXXIII, 1878, pag 20, 43, 303-304 e 456).

sonia invitò alla sua corte il giovane compositore in qualità di primo maestro della cappella reale e direttore dell'Opera italiana. Lietissimo il Morlacchi dell'onorifica offerta, che gli apriva la via a nuove glorie, lasciò a 26 anni l'Italia, e giunse a Dresda il 5 luglio del 1810. Un anno più tardi fu eletto in vita a quelle cariche con un magnifico stipendio, e colla generosa concessione di alcuni mesi di congedo ogni anno perchè potesse recarsi a compor opere ove più gli piacesse.

Fino a quell'epoca Morlacchi avea fatto vedere nelle sue composizioni lampi di genio che lasciavano presagire in lui uno di que' grandi musicisti che caratterizzano un'epoca colla loro individualità. La maggior parte delle sue opere conteneva pezzi di felicissima ispirazione, ma la rapidità del lavoro nuoceva all'accuratezza richiesta da ogni composizione per godere di una lunga rinomanza. Giunto in Germania, egli si formò uno stile tutto classico, che comprendeva insieme la venustà della musica italiana e la filosofica profondità della tedesca. La sua prima composizione scritta a Dresda fu una *Messa* per la cappella reale, e l'opera *Corradino*, rivestita di nuove bellezze melodiche. Nell'aprile del 1811 egli diede al teatro *Raoul de Créqui*, il suo capolavoro (1). Nel 1812 compose una seconda *Messa*, l'oratorio di Metastasio *La passione*, ed una grande *Cantata*, chiestagli dal re nella circostanza del ricevimento a corte di molti sovrani d'Europa. Essi onorarono l'insigne artista con lusinghieri elogi e con preziosi doni. In quell'anno Morlacchi riprodusse *Le Danaidi*.

(1) Quest'opera, dice il Biaggi (parlando del *Lohengrin* nella *Nuova Antologia*, gennaio 1872) « ha netto ed intero il sistema di Wagner, vale a « dire che è una musica che segue obbedientissima il dramma, una musica « che corre dalla prima all'ultima battuta di ciascun atto senza fermarsi mai, « senza cadenze convenzionali, senza quasi distinzione di pezzi e di recita- « tivi. »

Verso la fine del 1813 la dominazione russa pesò con mano di ferro sulla Sassonia, e lo stesso Morlacchi ne provò gli effetti. Gli si minacciò la Siberia se non conduceva a termine una *Cantata*, ordinatagli per l' anniversario della nascita dello Czar. La *Cantata* fu pronta per l'epoca fissata, ed il Morlacchi scrisse pure una *Messa* a 2 voci in lingua slava per la cappella particolare del principe Repnin. La cappella di Dresda dovette la sua conservazione allo zelo del Morlacchi, il quale si recò a Francoforte presso l' imperatore Alessandro onde ottenere che ne fosse revocato il decreto di soppressione.

Il ritorno del re Federico di Sassonia (1814) fu festeggiato con entusiasmo da' suoi sudditi; Morlacchi dimostrò la gioia che ne provava scrivendo la sua terza *Messa*, che fu eseguita nella chiesa cattolica di Dresda. Poco appresso mise in scena al teatro Reale *La capricciosa pentita* (1816), spartito musicato da qualche anno, e compose per il medesimo teatro *Il barbiere di Siviglia*, che fu rappresentato quasi contemporaneamente a quello di Rossini. L' opera del Morlacchi ebbe esito brillante. In quel tempo egli scrisse una quantità straordinaria di musica da chiesa, e varie *Cantate* d'occasione.

Tornato in patria nel 1816, ottenne nuovi trionfi nella città natale colle *Danaidi*, anzi dopo l'esecuzione dell'opera l'autore fu incoronato. L'oratorio della *Passione*, offerto a Pio VII, gli fruttò la decorazione dell' ordine cavalleresco della Milizia dorata, ed i titoli di Conte Palatino e Lateranense. Si fu allora che il cardinale Consalvi gli promise, appena fosse vacante, la direzione della cappella Vaticana, affidata in quel tempo al Fioravanti; ma disgraziatamente la morte del pontefice (1823) e del suo ministro (1824) deluse, con gran danno della musica sacra italiana, una promessa così onorifica per il Morlacchi.

Nell'oratorio *Isacco*, che Morlacchi compose a Dresda

nel 1817, il maestro fece prova di un nuovo canto ritmico per sostituire il recitativo, canto che ottenne grandissimo successo. Questo lavoro stupendo fu seguito dalla quarta *Messa solenne*, e dal melodramma *La semplicetta di Pirna*, rappresentato nell' agosto del 1817 sul teatro Reale di Pillnitz. Nel seguente settembre Morlacchi partì per Napoli, ove diede al teatro San-Carlo (gennaio 1818) *Boadicea*, vera opera teatrale, e non cantata drammatica come crede il Fétis; di là si trasferì a Milano per mettervi in scena alla Scala l'opera buffa *Gianni di Parigi* (30 maggio 1818), una delle sue opere più belle, e la rappresentazione della quale fu per lui un vero trionfo. Ricondottosi a Dresda, compose la quinta *Messa solenne*, il *Carmen sæculare* di Orazio, che fu eseguito da 400 musicisti, colla cooperazione di C. M. von Weber, e che riprodotto a Bischoffwerda (1819) gli valse da quella città il diploma di cittadino, l'oratorio del Metastasio *La morte d'Abele* (1821), e numerosissimi *Inni* e *Cantate*.

Intanto le città italiane andavano a gara nel chiedere nuovi spartiti al rinomato artista. Egli compose per la Scala di Milano *Donna Aurora* (2 ottobre 1821) che non riuscì, e per la Fenice di Venezia *Teobaldo ed Isolina* (febbraio 1822), opera seria che ebbe applausi su tutti i teatri d'Italia, ed anche a Dresda (1825). Nel carnevale del 1824 espose sulle scene della Fenice *Ilda d'Avenel*, e nella stessa stagione del 1828 *I Saraceni in Sicilia*. Ai 21 di giugno di quell'anno si inaugurò l'apertura del teatro Carlo Felice di Genova coll'opera del Morlacchi *Colombo*.

Le più importanti composizioni ch'egli scrisse a Dresda furono: *La gioventù di Enrico V*, opera rappresentata al teatro Reale nel 1823, la celebratissima *Messa da requiem*, che fu eseguita con gran pompa il 22 maggio del 1827 ai funerali del re Federico Augusto I, *Il rinnegato* (lo stesso libretto del dramma serio *I Saraceni in Sicilia*, ma con

musica nuova) messo in scena nel 1832 al teatro Reale, e *Il disperato per eccesso di buon cuore*, opera che non fu mai rappresentata. Negli anni seguenti Morlacchi pose in musica l'episodio del conte Ugolino, composizione che è tenuta per una delle sue più belle creazioni; le sue *Messe solenni* furono portate a dieci, infine i *Vespri della Vergine*, un *Magnificat* e molti altri lavori si succedettero senza interruzione. Tale prodigiosa fecondità durò fino al 1840, non ostante chè la salute dell' artista, debole per natura, si logorasse per la soverchia applicazione. Egli vagheggiava due grandi opere che gli furono impedite dalla morte: la riforma della musica sacra in Italia richiamandola al gusto dell'antico classicismo, e il compimento della *Francesca da Rimini*, lavoro così sublime che, dopo la morte del Morlacchi, i più grandi maestri si rifiutarono di condurre a termine.

Ma il suo stato si faceva ogni giorno peggiore. Invano egli aveva cercato sollievo alla malattia di fegato, che dolorosamente lo tormentava, coll' uso di acque termali, e col restituirsi di quando in quando a respirare l'aria della patria. Caduto gravemente infermo a Dresda a mezzo del 1840, e scorgendo nel clima natale l'unica speranza a tanto periglio, l' anno seguente, come parve cessar la fierezza del male, partivasi in autunno da Dresda fra gli augurî di tutti i professori e della corte. Ma inutilmente! Giunto ad Innspruch fu sorpreso da un mortale assalto di paralisia polmonare, che l'obbligò a fermarvisi. Tre giorni dopo, il 28 ottobre del 1841, Francesco Morlacchi rendeva l' anima a Dio dopo 57 anni di vita operosa e benefica. Ne aveva passati 31 al servizio della corte di Sassonia.

Perugia volle rendere un ultimo tributo all' illustre suo figlio facendo solennemente eseguire (14 gennaio 1842) nella basilica Laurenziana il suo celebre *Requiem;* dopo la cerimonia il chiaro musicista Mezzanotte disse l' *elogio*

del Morlacchi con affettuose ed eloquenti parole. Anche a Dresda si onorò degnamente la memoria dell' insigne maestro.

Morlacchi era membro delle primarie Accademie filarmoniche, artistiche e letterarie d' Italia e di Germania. Oltre Weber (1), Meyerbeer, Rossini, Spontini, Salieri, Bellini, Reissiger, egli ebbe ad amici italiani e stranieri illustri in scienze, lettere ed arti.

Pietro Raimondi

Pietro Raimondi fu compositore eccellente e sommo contrappuntista. Nacque a Roma il 20 dicembre del 1786 da poveri genitori, Vincenzo Raimondi e Caterina Malacari. Verso i quindici anni perdè il padre, e quando, dopo un anno, la madre passò a seconde nozze e si stabilì a Genova, ei rimase affidato alle cure di una zia paterna che godeva di una certa agiatezza. Questa donna di ottimo cuore incaricò un prete dell' educazione del ragazzo che ella voleva avviare allo stato ecclesiastico; però dopo qualche tempo passato fra gli studî richiesti per essere ammesso in seminario, il giovane Pietro dichiarò risolutamente alla zia che non sentiva vocazione per l'abito sacerdotale, e che la sola arte della musica aveva attrattive per lui. Sebbene contrariata ne'suoi progetti, ella non gli tolse per questo l'affezione, anzi senza indugio lo condusse a Napoli, e lo fece entrare nel Conservatorio della

(1) Vedi nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXXI, pag. 260, due lettere inedite del barone Carlo Maria di Weber al cav. Francesco Morlacchi.

Pietà dei Turchini, raccomandandogli perseveranza affinchè i sacrifizi ch'ella faceva per lui non andassero sprecati. In quell'istituto Raimondi apprese il canto e l'accompagnamento dei partimenti da Labarbera, ed ebbe lezioni di contrappunto e di composizione da Giacomo Tritto, gran maestro d'armonia che, succeduto al Leo ed al Sala, era allora il solo che insegnasse secondo la loro scuola. Per le ristrette finanze di quel Conservatorio gli alunni vivevano parcamente, tuttavia il Raimondi, che riceveva dalla zia sei ducati al mese pei suoi minuti piaceri, invece di spenderli, li dava al Tritto per avere altre lezioni nelle ore che i suoi compagni dedicavano ai divertimenti. In sei anni di studio indefesso egli arrivò a penetrare tutti i secreti dell'arte ed a superare tutte le difficoltà che si possono incontrare nella difficile carriera di compositore.

Al termine del sesto anno la zia gli fece sapere come ella portasse la sua dimora a Firenze, e come fosse nella impossibilità di continuargli l'assegno fino allora largitogli. Così non potendo egli pagare il prezzo della sua pensione al Conservatorio, prese la risoluzione di ritornarsene a Roma. Sprovveduto di danaro, fece il viaggio a piedi: magnifico esordio davvero per incominciare la carriera artistica! Al suo arrivo a Roma fu accolto con amore da un fratello di suo padre; ma costui era troppo povero per provvedere ai bisogni del giovane musicista: ei pensò di indirizzarlo alla zia di Firenze. Il povero Raimondi non trovò nella sua antica protettrice gli stessi sentimenti di altre volte; l'unica dimostrazione d'interesse ch'ella gli diede si fu quella di farlo ricoverare, ammalato ed affranto dalla fatica, nello spedale di Santa Maria Novella. Tristissima condizione per un giovane che sino allora aveva sognato un roseo avvenire.

Grazie alla sua robusta costituzione, Raimondi guarì in poco tempo, e, licenziato dallo spedale, si trovò sano e

vegeto sulla via, ma affatto privo di mezzi di sussistenza. Allora non ebbe più che a sperare nella madre, quantunque essa non gli avesse dato finora gran prova di tenerezza. Si avviò alla volta di Genova, e là, in quell'incantevole soggiorno, si rianimò alla speranza di un lieto avvenire, e comprese che colla sua educazione poteva acquistarsi da solo l'indipendenza.

Cominciando a professare la sua bell'arte, Raimondi si fece ben presto conoscere per maestro di vaglia. Invitato a scrivere pel teatro di Genova, diede alle scene (1807) la sua prima opera buffa *La bizzarria d'amore*, che fu applaudita. L'anno seguente fece rappresentare *La forza dell'immaginazione ossia Il battuto contento*, ed il monodramma *Ero e Leandro*. Chiamato a Firenze, compose per la Pergola l'opera (buffa ?) *Eloisa Werner* (1810), che ottenne felice successo.

Le care memorie degli anni passati a Napoli lo decisero a ritornare in quella deliziosa città, ove diede al teatro San Carlo la cantata *L'oracolo di Delfo* (1811), che lo fece salire a grande rinomanza. In questa composizione egli aveva messo in evidenza la sua rara abilità nel trattare le voci e l'orchestra. Nello stesso anno scrisse pel teatro dei Fiorentini *Il fanatico deluso*, e un anno dopo diede al medesimo teatro *Lo sposo agitato*. Nel 1813 fece eseguire a Roma *Amurat secondo*, ed a Napoli, sul teatro del Fondo, *La lavandaja ossia La parodia della Vestale*, (citata anche col titolo *La lavandaja ossia Il ritorno di maggio*).

Raimondi avea sortito da natura un carattere pieno di brio e di spontaneità, e lo seppe trasfondere meravigliosamente nelle sue opere buffe, genere di composizione in cui riusciva meglio che in ogni altro. Nelle opere *Il fanatico deluso* e *Lo sposo agitato* egli diede non dubbie prove di questa specialità del suo ingegno; ma suo capolavoro è *Il ventaglio*, soggetto tratto dalla nota commedia di Gol-

doni, eseguito al teatro Nuovo di Napoli il 19 aprile del 1831, ed in seguito su tutte le scene d'Italia con ottima riuscita (1). Quest' opera leggiadra contiene pezzi di squisita fattura, ed è particolarmente tenuto come componimento di primo ordine un terzetto di sorprendente effetto comico.

Non si può mettere in dubbio che in circostanze favorevoli l' attenzione del mondo musicale si sarebbe fissata sul Raimondi; ma questo artista cominciava la sua carriera nello stesso tempo che Rossini, genio possente che s' impadronì di tutto l'interesse del pubblico, e che gettò nell'ombra i lavori degli altri maestri d'Italia. Tuttavia Raimondi non rimase disconosciuto, e sebbene la sua musica non fosse tale da sorprendere con straordinarî effetti drammatici, perchè poco vi brillava la fantasia, pure il suo nome fu compreso nel novero dei compositori celebri per il suo genio nella combinazione dei suoni, genio ch' egli possedeva in grado eminente.

Sino al 1823 Raimondi avea scritto quasi tutte le sue opere pei teatri di Napoli, di Roma e della Sicilia; chiamato allora a Milano, diede al teatro alla Scala, con esito cattivo, *Le finte amazzoni* (15 maggio 1823). Nel 1824 fu nominato direttore dei Reali Teatri di Napoli.

Alla morte di Giacomo Tritto (1824) si rese vacante il posto di maestro di contrappunto e composizione al Real Collegio di musica. Raimondi e Ruggi se lo disputavano; Francesco I con real decreto del 21 giugno 1825 ne divise le mansioni, onde non far torto all'uno o all'altro dei due valenti maestri. Raimondi occupò quell'ufficio sino al 1832,

---

(1) *Il ventaglio* del Raimondi comparve sulle scene del teatro Alessandro Manzoni di Milano in maggio del 1874, e vi riportò buonissimo successo. L'operetta fu trovata piena di vita ed ancora fresca. (Vedi in proposito la *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXIX, 1874, pag. 169-170).

perchè dopo lo splendido successo del *Ventaglio*, il re lo nominò (2 giugno 1833) professore di contrappunto del Conservatorio del Buon Pastore in Palermo, con lo stipendio annuo di 300 oncie (3825 franchi) ed alloggio gratuito. Oltre agli obblighi annessi alla scuola, Raimondi doveva esercitare tutti gli uffizî inerenti alla carica di maestro direttore di quel teatro, sia che vi fosse impresario oppure amministratore del governo, e per ciò non poteva pretendere compenso. La scelta fatta dal re nella persona del Raimondi non poteva essere migliore, perchè egli era forse quello che possedeva, fra i maestri italiani di quel tempo, la più solida educazione musicale. Ei fu per dieciotto anni la gloria di quel Conservatorio; per le sue cure e per le sue lezioni molti giovani siciliani acquistarono grande abilità nell'arte della composizione: fra gli altri Pittari, Barbieri, Bonanno, Chiaramonte e Cuttreva.

Ai 12 dicembre del 1852 Raimondi succedette al Basily, morto nel marzo del 1850, nel posto di maestro di cappella della basilica di S. Pietro in Vaticano, e veramente dopo il Guglielmi e lo Zingarelli niuno era di lui più degno d'occupare quella carica. In quell'epoca e nello spazio di 41 anno egli aveva dato al teatro 62 spartiti seri e buffi, più di 20 balli e 5 oratorî, ed aveva scritto gran numero d'opere scientifiche musicali, e moltissime composizioni da chiesa, notabili per la severa nobiltà di stile religioso.

L'autore di tanti svariati lavori, ove brillano belle invenzioni e soprattutto uno spirito di combinazioni nuove il più straordinario che sia mai comparso, volle terminare la sua lunga carriera con un lavoro sorprendente per arditezza d'idea e per profondità scientifica. Circa due anni dopo la sua venuta a Roma egli si accinse a far rappresentare quest'opera colossale: i tre oratorî di argomento biblico, *Putifar*, *Giuseppe* e *Giacobbe*, che eseguiti dapprima separatamente, formano poi, riuniti, un solo oratorio trino

che è il *Giuseppe*. Il dramma è lavoro del poeta siciliano Giuseppe Sapio, e per musicarlo Raimondi ha dovuto superare difficoltà prodigiose. Ei lo condusse a termine in 9 mesi e 3 giorni.

L'esecuzione degli oratorî separati fu affidata alla direzione di Andrea Salesi (Putifar), di Settimio Battaglia (Giuseppe) e di Eugenio Terziani (Giacobbe). « L'esecu-« zione simultanea (1), » scrive il Florimo, « di tutti e « tre diretta dall'autore ebbe grandissimo successo, ed im-« mensi furono gli applausi tributatigli da un pubblico « divenuto entusiasta più per sorpresa che per diletto, di-« mostrando riverenza ed ammirazione senza limiti per sì « gran concepimento (2). Nell'unione di questi tre drammi « biblici, che formano il triplo oratorio, si ammira la mae-« stria della disposizione, l'eleganza delle forme, l'armonico « risalto delle gradazioni, e quel misto di dottrina e di

(1) I tre oratorî del Raimondi furono eseguiti al teatro Argentina di Roma le sere del 7, 8, 10, 11 e 16 agosto 1852, a favore dei professori poveri ed inabili dell'Istituto.

(2) « Lorsque l'assemblée qui encombrait la salle du théâtre Argentina « entendit les trois orchestres, les trois chœurs et les chanteurs solistes des « trois oratorios se réunir en un seul corps d'environ quatre cent musiciens « dans l'exécution simultanée de ces trois ouvrages; saisie par la majesté de « cet ensemble, dont les détails conservaient toute leur clarté, cette assemblée « fut émue de la suprême force de tête qui avait combiné de pareils effets; « tout le monde se leva spontanément, jetant des cris d'admiration; une « agitation impossible à décrire régna dans toute la salle; des battements « de mains, des trépignements, des hourras enthousiastes éclatèrent de toutes « parts, tandis que les femmes, penchées sur le bord des loges, agitaient « leurs mouchoirs. Raimondi avait pu contenir au dedans de lui-même le « sentiment de sa force jusqu'à l'âge de soixante-six ans; sa philosophie « avait su se résigner à l'obscurité relative dans laquelle il était resté pour « la plus grande partie de l'Europe; mais il ne put supporter l'émotion de « l'incomparable succès qui venait couronner sa vieillesse; il s'évanouit, et « l'on fut obligé de l'emporter hors de la scène et loin du bruit pour lui « faire reprendre ses sens. » (Fétis).

« gusto, per quanto lo comporta l'indole del componimento,
« in che si comprende la gran conoscenza dell'arte. Sforzo
« sì inaudito e lavoro di tanto polso e di tanta pazienza
« non era stato per l' addietro mai da altri tentato. Pur
« nondimeno considerato dalla parte estetica, nulla offre
« di vantaggioso per l' incremento e progresso dell' arte;
« perocchè il sommo artifizio che forzosamente deve ado-
« perarsi in tal genere di composizione, fa sparire quel
« bello e quel semplice del canto che ci commuove nelle
« opere musicali, oltrechè affoga le ispirazioni. Però la
« presente generazione e le future, vogliamo sperarlo, ren-
« deranno omaggio al Raimondi, che ha saputo e potuto
« concepire e portare a compimento una sì gigantesca in-
« trapresa. »

L'Accademia dei virtuosi al Pantheon nominò l' illustre compositore suo socio d'onore. Il Senato Romano gli decretò una medaglia d' oro coll' iscrizione: *Petro Raimondi Choromagistro in Basilica Vaticana Primam Artis Musices Laudem Emerito.* Lo stesso pontefice volle ricevere l'esimio contrappuntista, e lo regalò d'una medaglia d'oro portante la sua effigie.

Raimondi non sopravvisse che circa un anno al trionfo ottenuto col *Giuseppe;* morì a Roma il 30 ottobre del 1853.

Egli era di giusta statura, di occhio vivace, di fronte spaziosa, affabile nei modi e benefico. Ebbe in moglie Domenica Casaccia, ed un figlio al quale toccò la sorte di quasi tutti i figli dei grandi uomini.

Si ricordano del Raimondi le seguenti composizioni (1):

OPERE TEATRALI, ORATORÎ E CANTATE: *La bizzarria d'amore,* Genova, 1807; *La forza dell'immaginazione ossia Il battuto contento,* Genova, 1807; *Ero e Leandro,* Genova,

(1) Le segnate * si conservano nell'Archivio del Real Collegio di musica in Napoli.

1807; *Eloisa Werner*, Firenze, 1810; *L'oracolo di Delfo*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 1811; * *Il fanatico deluso*, opera semiseria, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1811; * *Lo sposo agitato*, opera buffa, Napoli, teatro dei Fiorentini, 1812; *Amurat secondo*, Roma, 1813; * *La lavandaja ossia La parodia della Vestale (ossia Il ritorno di maggio)*, opera buffa, Napoli, teatro del Fondo, 1813; *Il trionfo di Tito*, Torino; *Andromaca*, Palermo; *Il sacrifizio d'Abramo*, Napoli; *Radamisto e Zenobia; I Medianiti*, Palermo; *L'esaltazione di Mardocheo*, Napoli; *Il dissoluto punito*, Roma; * *Ciro in Babilonia*, oratorio, Napoli, teatro San Carlo, 1820; * *I minatori scozzesi*, opera buffa, Napoli, teatro Nuovo, 1821; * *La donna colonnello*, farsa, Napoli, teatro del Fondo, 1822; * *La caccia di Errico IV*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1822; *Le finte amazzoni*, opera buffa, Milano, teatro alla Scala, 1823; * *Argia*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 1823; * *Berenice in Roma*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, 1824; * *Le nozze dei Sanniti*, opera seria, Napoli, teatro S. Carlo, 1824; * *Il morto in apparenza*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, 1825; * *Sapienti pauca*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1825 (non citata dal Fétis); * *Il disertore*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1825; * *Il finto feudatario* (*Il principe feudatario* rappresentato, secondo il Fétis, a Reggio ?), opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, 1826; * *Don Anchise Campanone*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, 1826; * *Il cestellino di fiori*, melodramma, Napoli, teatro del Fondo, 1827; * *Giuditta*, oratorio, Napoli, teatro San Carlo, 1827; *La infanzia accusatrice ovvero Innocenza e perfidia*, Napoli, teatro Nuovo, inverno 1828; * *A Mezzanotte*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1831; *La gioia pubblica*, Napoli; *Il terno al lotto stornato*, Napoli; * *Il ventaglio*, opera giocosa, Napoli, teatro Nuovo, 1831; *La vita d'un giocatore*, Napoli, teatro Nuovo, 1831;

* *La fidanzata del parrucchiere*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, 1832; * *Clato*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, 1832 (non citata da Fétis); * *Il nemico degli ammogliati*, farsa, Napoli, teatro del Fondo, 1832; *Peggio il rimedio del male*, Napoli, teatro Nuovo, primavera 1833; * *L'orfana russa*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1835 (1); * *I parenti ridicoli*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, 1835; * *Isabella degli Abenanti*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, 1836; *Il tramonto del sole*, Napoli, teatro Nuovo, primavera 1837; * *Palmetella maritata*, opera buffa, Napoli, teatro del Fondo, 1837; *Ruth*, oratorio, Napoli; *Il trionfo d'amore;* * *Vinclinda*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, 1837; * *Gli artifizi per amore*, atto unico, Napoli, teatro del Fondo, 1837; * *Il previdente disgraziato* (e non *Il presidente disgraziato* come scrive il Fétis), opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, 1838; *Il vendimento;* * *Raffaello da Urbino e la fornarina*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, primavera 1838 (e prima a Roma?); *Il fausto arrivo; Sueno primo; Il caffettiere; Francesca Donato*, Palermo, 1841; *Il trionfo delle donne*, Palermo; *Le stanze da letto*, Palermo; *Il giudizio universale*, Palermo, 1843; *Mosè al Sinai*, Palermo, 1844; *Giuseppe*, oratorio trino eseguito le sere del 7, 8, 10, 11 e 16 agosto 1852 al teatro Argentina di Roma, e composto: *Putifar* dal 24 agosto al 5 novembre 1847, *Giuseppe* dal 7 novembre 1847 al 10 gennaio 1848, e *Giacobbe* dal 12 febbraio al 1 luglio del 1848.

Balli composti per il teatro San Carlo di Napoli dal 1812 al 1828 (2): *L'orfano*, *Rosmonda*, *La caduta dei giganti*, *Otranto liberata*, *La promessa mantenuta*, *I pazzi per*

(1) È probabile che molte opere del Raimondi eseguite a Napoli dopo il 1832 sieno state rappresentate la prima volta a Palermo.

(2) Dal Fétis: il Florimo non ne fa cenno.

forza, Un' ora, Irene d'Erstal, La morte d'Ippolito, L'orda selvaggia, L'orfanella di Ginevra, La morte d'Achille, Giafar, I due genj, Ottaviano in Egitto, Pamile, Giulio Sabino, L'oracolo in cantina, Delitto e punizione, L'isola della fortuna, Amina.

MUSICA SACRA: Quattro *Messe* a grande orchestra; Due *Messe* per otto parti reali a due orchestre separate; * Gran *Messa* per sedici parti reali e due orchestre, in *mi bemol* terza maggiore; Due *Messe da requiem; Messa da requiem* ad otto e sedici voci reali; Quattro *Vespri* completi con orchestra ed organo; *Credo* a sedici voci reali; *Requiem* per due cori reali; *Libera,* scritto pei funerali della regina Carolina di Napoli; *Te Deum* a quattro voci; *Stabat* a quattro voci con grande orchestra; *Stabat* a tre voci; *Stabat* a due voci in versi italiani; Due *Miserere alla Palestrina* a otto voci; *Miserere* a quattro voci; *Miserere* a più voci con grande orchestra; Tre *Tantum Ergo;* Due *Litanie* a più voci; *Compieta* per quattro voci a grande orchestra; Molti *Salmi* a più voci con grande orchestra; *Le sette parole dell'agonia* a tre voci; Tre *Preludi funebri;* Il *Salmo CVI* in versi italiani per quattro ed otto voci a grande orchestra; Due *Sinfonie religiose* da eseguirsi separatamente od unite; *Messa, Dixit, Beatus Vir* ed *Inno* composti pel giorno di S. Pietro, dopo che il Raimondi fu nominato maestro della basilica Vaticana (lavori tenuti in grandissimo pregio); * Sette *Salmi* per due cori; *La Salmodia Davidica,* a quattro, cinque, sei, sette ed otto voci, opera divisa in 24 volumi, di cui l'autore ne scrisse solo 6, che contengono i primi 60 Salmi.

COMPOSIZIONI SCIENTIFICHE: *Bassi imitati e fugati*, nuovo genere di composizione scientifica divisa in dodici esempi, Milano, coi tipi Ricordi, Roma e Napoli; Due *Fughe* in una benchè differenti nella forma, opera divisa in dieci esempi, pubblicata a Roma; *Partimenti:* quest'opera con-

t e le 90 bassi con tre diversi accompagnamenti, e quattro *Fughe* in una, dissimili nel modo (pubblicate a Napoli dal Clausetti); Quattro *Fughe* a quattro voci, scritte in toni differenti, ma che possono essere riunite in una sola *Fuga* a sedici voci (Roma, tip. Tiberina); *Fuga* a 64 voci divise in 16 cori; Sedici *Fughe* a quattro voci; Ventiquattro *Fughe* a quattro, cinque, sei, sette ed otto voci: in quest' opera vi sono quattro e cinque *Fughe* in una; * *Bassi numerati e fugati.*

Michele Carafa

La carrière artistique de Carafa, dice Clément, n'a « pas été aussi heureuse que ses remarquables facultés semblaient le lui promettre, parce qu'une « fatale coïncidence le fit naître contemporain de Rossini « et d'Auber, et qu'il eut le malheur de traiter quelquefois « les mêmes sujets que ces hommes illustres, ce qui devait « l'exposer à de dangereuses comparaisons. Toutefois ce « musicien a su rencontrer souvent de belles inspirations, « et quoique des rivaux plus favorisés l'aient rejeté au « second rang de la célèbrité, il a assez fait pour voir son « nom conservé avec reconnaissance dans la mémoire des « amateurs de la musique dramatique, des inspirations « faciles et mélodieuses. »

Michele Carafa, nato a Napoli il 17 novembre del 1787, fu figlio di Giovanni dei principi di Colobrano e della signora Teresa Lembo, divenuta poi in seconde nozze principessa di Caramanica. Destinato dalla sua posizione sociale alla carriera delle armi, fu messo nel Collegio militare

della Nunziatella; ma, siccome fino dalla più tenera età provava sommo piacere nell'ascoltar musica, gli fu concesso, come distrazione a studî più severi, di apprendere i principî musicali da un abile organista mantovano chiamato Fazzi. In seguito Francesco Ruggi, allievo del Fenaroli, gli diede lezioni d' armonia e di accompagnamento. Non ancor quindicenne scrisse per un teatro privato di Napoli l'operetta *Il fantasma* (1801), e nel 1802 fece eseguire nel palazzo del principe di Caramanica due cantate, *Il natale di Giove* ed *Achille e Deidamia*, composizioni che ottennero molto successo, e nelle quali già si scorgeva il germe d'un genio brillante. Nel 1806, dopo aver dato a Napoli l'opera semiseria *Il prigioniero*, accompagnò sua madre a Parigi, e quivi, dominato dalla passione dell' arte che si faceva ogni giorno più ardente, cercò le lezioni del Cherubini, ed apprese a suonare il pianoforte da Kalkbrenner. A Parigi compose *La musicomania* (1806), operetta in un atto. Due anni dopo sposò Antonietta Daubenton, e fece ritorno a Napoli, ove sua prima cura si fu quella di continuare gli studî di composizione colla scorta dell' illustre Fenaroli. Nel tempo stesso, per accondiscendere al desiderio de'suoi parenti, riprese il servizio militare sotto il re Gioacchino Murat, che per favore lo ammise luogotenente negli Usseri della Guardia. Il Carafa prese parte alle campagne di Puglia e di Calabria, rimase prigioniero nella battaglia di Campotenese, e, liberato, ebbe la nomina di scudiere del re. Nella spedizione contro la Sicilia, in cui si distinse, fu fatto capitano, poi ufficiale d' ordinanza del re, ed infine cavaliere dell'ordine delle Due Sicilie. Seguì Murat nella campagna di Russia col brevetto di primo scudiere, e nel combattimento di Ostrowno meritò col suo valore di essere decorato della croce della Legion d'Onore da Napoleone. Finalmente, in ricompensa de' suoi servigi, fu creato da Murat barone delle Due Sicilie con decreto in data di

Mosca 1813. Abbandonò la spada per la lira quando avvenne la restaurazione dei Borboni in Napoli.

Allora si dedicò interamente alla composizione drammatica. Scrisse pel teatro del Fondo l'opera semiseria *Il vascello l'Occidente* (1814), che fu molto applaudita, ed alla quale fece seguito sul teatro dei Fiorentini *La gelosia corretta* (1815). Il felicissimo successo di questi spartiti lo incoraggiò a musicare un' opera seria, la *Gabriella di Vergy* (1), che rappresentata sulle scene del Fondo il 3 luglio del 1816, ottenne un successo di fanatismo.

Ifigenia in Tauride al San Carlo di Napoli (1817), *Adele di Lusignano* alla Scala (27 settembre 1817), *Berenice in Siria* al San Carlo (estate 1818), *Elisabetta in Derbyschire ossia Il castello di Fotheringhay* (carnevale 1819) e *Il sacrifizio di Epito* (2) (carnevale 1820) alla Fenice di Venezia, ed *I due Figaro* alla Scala di Milano (6 giugno 1820) resero famoso in Italia il nome del Carafa; ma il maestro napoletano vagheggiava ardentemente i suffragi del pubblico francese. Venne allora a Parigi, e vi debuttò all'Opéra-Comique colla *Jeanne d'Arc* (1821), opera in tre atti che incontrò favore per le graziose melodie, e per la ricchezza e varietà dell'istromentazione. Chiamato a Roma, vi diede con esito di semplice stima *La capricciosa ed il soldato* (1821). Di ritorno a Parigi scrisse per l'Opéra-Comique *Le solitaire* (17 agosto 1822), che di tutti gli spartiti del Carafa è quello che ottenne il successo più brillante e più popolare. Una ronda, una bellissima aria del tenore, un grandioso finale assai drammatico, ed alcuni cori armoniosi, modulati ed orchestrati con maestria, son pezzi che hanno

(1) Vedi l'analisi di quest'opera bellissima nel Florimo, opera citata, pagine 2023-2025.

(2) Opera che fu rappresentata in seguito, forse con qualche modificazione, anche col titolo di *Aristodemo.*

l'impronta del' bello, e che piaceranno sempre. Dopo lo splendido risultato di quest'opera, Carafa fece rappresentare a Roma *Eufemio da Messina* (1822), che, sebbene nell'insieme non producesse grande effetto, pure abbondava di pregi finissimi: fra gli altri pezzi, un duetto di squisita espressione drammatica fu calorosamente applaudito.

Da Roma il Carafa passò a Vienna, ove lo si aveva invitato a comporre pel teatro Italiano di corte: i giornali viennesi parlarono con molta lode del suo *Abufar ossia La famiglia araba*, messo in scena nella primavera del 1823. Nell'anno stesso compose pel suo favorito teatro di Parigi *Le valet de chambre* su parole di Scribe e Mélesville. Il duetto di quest'opera è divenuto pezzo classico per la novità della forma, per la spontaneità ed eleganza della melodia, per il brio comico e per la bella condotta delle armonie e delle voci. L'esito brillante e completo del *Valet de chambre* compensò con usura il Carafa di qualche insuccesso subito per lo innanzi, insuccesso che devesi attribuire alla superiorità del suo formidabile rivale, e nel tempo stesso suo antico e fedele amico, Gioacchino Rossini.

Nel 1824 il Carafa mise in scena all'Opéra-Comique *L'auberge supposée*, e nel 1825 all'Académie Royale de musique *La belle au bois dormant;* nè questi lavori gl'impedirono di scrivere pei teatri d'Italia, chè ai 13 novembre del 1824 fece rappresentare alla Scala di Milano *Il sonnambulo*, nel 1825 al San Carlo di Napoli *Gl'italici e gli indiani*, e nel 1826 *Il paria*, dramma serio, alla Fenice di Venezia. La sua opera *Tamerlano*, composta per il San Carlo di Napoli, non comparve sulle scene per malintese gare insorte fra gli artisti che dovevano eseguirla, e rimase poi dimenticata nell'archivio del famoso Barbaja.

Nel 1827 Carafa decise di prender stabile dimora a Parigi, che co'suoi applausi aveva consolidato la riputazione del compositore, e d'allora più non scrisse che pei teatri

di quella capitale. L' anno stesso egli diede all'Opéra-Comique *Sangarido* (19 marzo) e *Masaniello* (27 dicembre). Quest' ultima produzione può esser considerata come il capolavoro del Carafa. Disgraziatamente per lui lo strepitoso successo della *Muette de Portici* di Auber, sullo stesso soggetto, impedì che il suo *Masaniello* assumesse l'importanza artistica a cui aveva diritto, e che si mantenesse a lungo in repertorio. Nell'opera del Carafa « le grand duo: « *Un oiseau qui supporte à peine la lumière*, a une chaleur « d'inspiration qui se soutient d'un bout à l'autre. L'entrée « des collecteurs est d'un grand effet. Les barcarolles sont « des mélodies charmantes, et les couplets sur Notre-Dame « du Mont-Carmel sont devenus populaires. » (1).

La *Violette ou Gérard de Nevers* (in collaborazione con Leborne), eseguita il 7 ottobre 1828, fu trovata inferiore alla fama che l'autore s'era acquistata col *Masaniello;* pur applaudendo alla facilità melodica del musicista, lo si rimproverò di poca diligenza nel comporre. L'anno seguente, al 26 settembre, ebbe successo contrastato *Jenny*, opera comica in 3 atti. Il libretto, lavoro di Saint-Georges, parve offrire situazioni poco favorevoli alla musica; tuttavia un rondò divenne popolare.

In seguito Carafa scrisse *Le nozze di Lammermoor* per il teatro Italiano (1829), *L'auberge d'Auray*, in collaborazione con Hérold, per l'Opéra-Comique (1830), e il balletto in 3 atti *L'orgie* per l'Opéra (1831). Nello spartito *Le livre de l'Hermite*, due atti eseguiti all'Opéra-Comique il 12 luglio 1831, fu gustata una musica graziosa, scritta perfettamente bene, piena di felici ispirazioni, ed istromentata con buon gusto; ma la *jettatura* che non aveva risparmiato il *Masaniello*, continuò ad esercitare la sua cattiva influenza sul compositore. Dopo aver scritto insieme

(1) Clément, op. cit.

a Gyrowetz la musica del ballo *Nathalie ou La laitière suisse*, (Opéra, 7 novembre 1832), e due pezzi di *La marquise de Brinvilliers*, opera messa in scena all'Opéra-Comique nel 1831 (1), egli ebbe a soffrire una nuova immeritata caduta nell'opera *La prison d'Edimbourg*, rappresentata il 20 luglio del 1833. Il dramma, tratto da un romanzo di Walter Scott, non piacque, e trascinò nella sua caduta anche la musica che meritava miglior sorte. E difatti nello spartito della *Prison d' Edimbourg* si trova squisitezza di sentimento, melodie incantevoli, condotta facile ed istromentazione brillante e colorata; le parti di Effie, di Jenny Deans e di Sara, la pazza, sono trattate con talento magistrale; il duetto delle donne, il gran finale del secondo atto ed il coro che dà principio al terzo sono pezzi che meritano ogni elogio.

Une journée de la Fronde, opera comica messa in scena lo stesso anno, è una delle composizioni più deboli del maestro napoletano; però non vi mancano tratti assai belli. *La Grande-Duchesse*, opera in 4 atti, comparve sul teatro nel 1835. Il libretto scipito non poteva ispirare felicemente il compositore, ma una critica ingiusta e parziale ne sprezzò troppo sdegnosamente la musica, nella quale non faceva difetto la bellezza, la grazia ed il carattere drammatico.

Ad onta di tante disavventure Carafa era deciso a non abbandonare la Francia; nel 1834 ottenne di essere natu-

(1) A questo spartito collaborarono con Carafa: Boieldieu, Berton, Batton, Auber, Hérold, Blangini, Paër e Cherubini. « La partition contenait dix « morceaux: chacun en fit un; Blangini seul en eut deux en partage, et « Carafa, en sus de son finale du deuxième acte, écrivit l'ouverture. Les « talents les plus divers, on le voit, mais aussi les plus sympathiques au « public d'alors étaient venus, dans cette collaboration singulière, au secours « du théâtre national ('). (Di nove maestri, quattro erano italiani!) Le succès « de *La marquise de Brinvilliers* fut médiocre. » (Octave Fouque: *Histoire du Théâtre-Ventadour*, Paris, Fischbacher, 1881).

ralizzato francese, e tre anni dopo succedette a Lesueur come membro dell'Istituto nella classe di Belle Arti. Alla morte di Beer (1838) fu chiamato a dirigere il Ginnasio della Musica militare, e nel 1839 ebbe la nomina di professore di composizione, contrappunto e fuga al Conservatorio di Parigi. Nella sua scuola si formarono molti e valenti compositori, che salirono in voga sui teatri di Francia.

La composizione che chiuse la carriera teatrale del Carafa si fu *Thérèse*, opera comica rappresentata nel 1838. Da quell'anno egli non ha più musicato che un recitativo ed aria per il prologo *Les premiers pas*, che Adam fece eseguire (1847) all'apertura dell'Opéra-National. Nel 1860 tradusse in francese la *Semiramide* di Rossini per il debutto delle sorelle Marchisio, e, a preghiera del suo illustre amico, scrisse la musica pei ballabili introdotti nell'opera. Fino dal 1847 Carafa era ufficiale della Legion d'onore; aveva pure la medaglia di Sant' Elena, come ricordo delle campagne del primo impero. Era membro di molti istituti musicali ed accademie filarmoniche d' Europa. Nel 1870 chiese la pensione di professore al Conservatorio.

« Homme de mœurs douces et d'un caractère bienveil-
« lant, les échecs souvent injustes qu'il a essuyés dans sa
« carrière dramatique ne lui avaient laissé aucun sentiment
« d'amertume. Un seul trait suffira pour le peindre. L'ancien
« écuyer du roi Joachim conserva toute sa vie l'habitude
« de monter à cheval. Dans une retraite honorable et res-
« pectée, son délassement favori était, après la musique,
« de veiller à l'entretien d'un vieux cheval depuis long-
« temps hors de service, dont il ne consentit jamais à se
« séparer. C'est ainsi que Carafa a obtenu, à la suite des
« palmes académiques, la médaille de la Société protec-
« trice des animaux. »

Carafa sino dalla sua prima gioventù fu intimo amico di Rossini (1); non appena questi prese stanza a Parigi, i due maestri stabilirono di vedersi ogni giorno, e tale abitudine era per loro divenuta un vero bisogno. La morte dell'amico addolorò profondamente il Carafa. Forti dolori reumatici, frutto delle sue campagne, precedettero una paralisi che l'obbligò a rimanersene continuamente in stanza. Durante l'assedio di Parigi madame Carafa diede un esempio commovente d' amor coniugale. Ella cadde ammalata così gravemente che comprese esserle contati i giorni. Sapendo che la sua morte porterebbe al marito un colpo troppo crudele, ricorse ad un ingegnoso stratagemma per risparmiargli un dolore che non potrebbe sopportare. Ella stabilì col medico che si lascierebbe ignorare a Carafa i progressi della malattia, ed al caso la sua morte, e che gli si farebbe credere che, per sottrarla ai pericoli dell'assedio, si aveva potuto condurla fuori di Parigi in una proprietà di famiglia, ove ella resterebbe fino al termine della guerra. Varie lettere, colla data opportuna, furono apparecchiate per dare maggior verisimiglianza alla pietosa menzogna. Ella morì; le lettere furono recapitate ad intervalli determinati all'artista paralitico, che ignorò così la morte della moglie fino a che passò anch'egli ad altra vita il 26 luglio del 1872. I suoi funerali ebbero luogo alla chiesa della Trinità; vi assistevano pochi parenti ed amici, e una deputazione dell'Istituto. Si eseguirono due pezzi di sua composizione: una *Marcia funebre* ed un *Mottetto* per tenore, arpa ed organo.

(1) Si vuole che quando Rossini, allora giovane, era in voga in Italia, Carafa non si ristasse dall'esclamare il giorno dopo la prima rappresentazione di un'opera dell'*amico:* « Che fortuna che ha questo Rossini! non sa molto, « eppure ottiene sempre dei gran successi. » Rossini, dal canto suo, il giorno dopo la prima rappresentazione di un'opera dell'*amico,* soleva dire: « Che « peccato! Questo Carafa ha un gran talento, e fa sempre fiasco! » (Paloschi).

Carafa aveva un carattere aperto e leale. Nel conversare si dilettava a ricordar aneddoti piccanti ch' ei raccontava con molto brio. Accoglieva cordialmente il merito modesto, ma non risparmiava l'artista orgoglioso. Assai di rado lodò i compositori francesi, perchè, salvo poche eccezioni, non trovava in loro che la semplice conoscenza, scolastica e pedante, dell'arte, e ne lamentava la mancanza di melodia e di buon gusto. Tale giudizio troppo franco sopra persone d'un paese che lo aveva cortesemente ospitato, e che gli aveva poi dato cittadinanza, onori e cariche lucrose, gli creava continuamente non pochi nemici; e si fu questa la causa principale che contribuì a far cadere in Francia molte opere del Carafa che, sebbene scritte con qualche negligenza, pure contenevano vere ed originali bellezze. Nell' Archivio del Real Collegio di musica in Napoli si conservano quasi tutte le opere teatrali del Carafa, e le seguenti composizioni: *Sinfonia* per dieci stromenti di ottone; *Marcia funebre* composta per la traslazione del cadavere di Napoleone I; Quattro pezzi d'armonia per dieci stromenti; *Gran Settimino* di Beethoven ridotto per otto strumenti; *Calipso*, scena lirica con accompagnamento di pianoforte; *Le pécheur*, notturno con pianoforte; *Ecco il piangente salice*, romanza per tenore con pianoforte; *Ave Maria* per soprano con orchestra; *Piacere olimpico*, romanza con pianoforte; *Già la notte si avvicina*, canzone con pianoforte; *Fuis le démon*, romanza con pianoforte; *Barcarola* con pianoforte; *Un momento d'estasi a Londra*, terzettino per sole voci. Si ricorda del Carafa anche un *Kyrie eleison* per soprano, contralto, tenore e basso con accompagnamento d'organo o pianoforte.

Nicola Vaccaj

Il 15 marzo del 1790 (1) nasceva a Tolentino, negli Stati Romani, Nicola Vaccaj, che fu rinomato maestro e compositore drammatico. In età di circa quattro anni ei seguì a Pesaro il padre, che eravi chiamato ad occupare un pubblico impiego. Quivi il giovanetto cominciò la sua educazione letteraria, ma solo verso i dodici anni gli si permise di apprendere a suonare il pianoforte. Qualche tempo dopo ei si recò a Roma per darsi allo studio del diritto; ma, portato irresistibilmente alla musica, ben presto si dedicò affatto a quest'arte, abbandonando una scienza per la quale non sentiva alcuna simpatia. Prese allora lezioni di canto, ed ebbe a maestro di contrappunto il Janacconi, buon compositore della scuola romana. Verso la fine del 1811 sen venne a Napoli, ove fu istruito nella composizione di stile drammatico dal Paisiello. Diretto dall'illustre artista scrisse le cantate *L'omaggio della gratitudine* e *Andromeda*, ed alcuni componimenti da chiesa. Nel 1814 mise in scena a Napoli l'opera semiseria *I solitarj di Scozia;* passò poi a Venezia per musicare *Malvina,* operetta in un atto che venne rappresentata al teatro San Benedetto nel 1815. A questo lavoro fecero seguito il ballo *Camma regina di Galazia*, eseguito alla Fenice nel 1817, l'opera *Il lupo d'Ostenda* al San Benedetto nel 1818, ed i balli *Timur-Kan* (1820), *Il trionfo di Alessandro in Babilonia* e *Ifigenia in Aulide* (1821) alla Fenice.

(1) Le date della nascita e della morte del Vaccaj furono verificate dal Paloschi sui registri parrocchiali.

Il poco buon esito di qualcuna di queste composizioni avendogli fatto prendere in disgusto la carriera teatrale, Vaccaj risolse di darsi all'insegnamento del canto dapprima a Venezia, poi a Trieste e finalmente a Vienna (1823). Giunto a Milano nel 1824, accettò l'invito di scrivere per Parma l'opera buffa *Pietro il grande ossia Il geloso alla tortura*, e quello stesso anno diede a Torino *La pastorella feudataria*. Chiamato l'anno appresso a Napoli compose per il San Carlo *Zadig ed Astartea*; poi si ricondusse a Milano, ove fece rappresentare sulle scene della Canobbiana (31 ottobre 1825) con felicissimo successo il suo capolavoro, *Giulietta e Romeo*. La scena finale dell'opera del Vaccaj viene generalmente sostituita a quella dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini. *Il precipizio o Le fucine di Norvegia*, dramma serio eseguito alla Scala il 16 agosto del 1826, fu accolto con applausi. In seguito il Vaccaj diede alla Fenice di Venezia *Giovanna d'Arco* (carnevale 1827), *Bianca di Messina* a Torino, *Saladino e Clotilde* alla Scala (4 febbraio 1828) e *Saul*, tragedia lirica, al San Carlo di Napoli (11 marzo 1829). Questi lavori ebbero varia fortuna.

Il desiderio di visitar Parigi lo condusse in questa città nel 1829. Quivi riprese l'insegnamento del canto, e fu considerato come uno dei maestri italiani più abili in questo ramo dell'arte. Dopo due anni di soggiorno nella capitale della Francia, si trasferì a Londra, ove pure educò alcuni allievi di canto. Fece ritorno in Italia quando cessò del tutto l'agitazione dei moti rivoluzionarî del 1830, e vi mise in scena le opere: *Marco Visconti*, *Giovanna Gray*, eseguita con mediocre successo alla Scala dalla celebre Malibran il 23 febbraio del 1836, *La sposa di Messina*, rappresentata alla Fenice nel carnevale del 1839, e finalmente il suo ultimo lavoro drammatico *Virginia* che ebbe un esito splendidissimo al teatro Argentina di Roma. Nel 1837 avea preso parte insieme a Coppola, Donizetti, Mercadante

e Pacini alla composizione di una cantata funebre *In morte di Maria Malibran*, eseguita alla Scala di Milano ai 17 di marzo.

Dopo la partenza di Basily per Roma, Vaccaj gli succedette (1838) nell'ufficio di censore al Conservatorio di Milano, e di più vi fu eletto maestro di canto. Poco appresso rinunziò al teatro, e non si occupò di composizione che per la chiesa.

Vaccaj pubblicò un *Metodo pratico di canto italiano*, che è tenuto in molto pregio, e del quale si fecero varie edizioni anche fuori d'Italia. Di lui si conoscono pure alcune raccolte di Canzonette edite a Milano dal Ricordi, composizioni « remarquables, dice il Pougin, par la fraîcheur de « leur mélodie et leur originalité. » Lo stesso editore pubblicò anche diversi pezzi staccati per canto, e quattro *Romanze* postume di questo rinomato maestro.

Nicola Vaccaj moriva a Pesaro il 5 agosto del 1848.

Gioachino Rossini

Il più grande e il più popolare dei compositori italiani, Gioachino Rossini, nasceva a Pesaro il 29 febbraio 1792. Sua madre, Anna Guidarini, era una vezzosa romagnola ed una mediocre cantatrice che disimpegnava in teatro le parti di seconda donna, ed il padre, Giuseppe Rossini da Lugo, rampollo d'un'antica famiglia decaduta, un povero suonatore di corno. Essi passavano di fiera in fiera nelle piccole città della Romagna, ella cantando ed egli facendo parte dell'orchestra nelle com-

pagnie d'opera ambulanti od improvvisate, ed era questo l'unico loro mezzo di sussistenza. Il piccolo Gioachino seguiva dappertutto i suoi genitori, e si fu durante quella vita vagabonda che si sviluppava il suo genio per l'arte.

Verso il 1799 fu messo in pensione a Bologna in casa di un salumaio, ed affidato alle cure di un certo Prinetti affinchè lo iniziasse alla scuola di pianoforte. Se non che, malgrado l'estrema precocità del suo ingegno, il ragazzo in quei primi anni era troppo leggero e spensierato per darsi seriamente allo studio; il solo risultato che seppe ottenere il suo maestro si fu quello di fargli eseguire le scale con due dita. Il padre, irritato, volle allora dare al figliuolo una severa lezione ponendolo apprendista presso un fabbro-ferraio, e tale castigo produsse buon effetto, chè Rossini promise si sarebbe applicato allo studio con assiduità. Allora (1804) studiò il canto e l'accompagnamento a Bologna sotto la direzione del maestro Angelo Tesei, e ben presto il futuro compositore fu in caso di trar profitto dalla sua bella voce di soprano cantando *soli* nelle chiese. Quando acquistò una certa abilità nell'accompagnamento, i suoi genitori pensarono di utilizzarlo come maestro al cembalo, ed a questo scopo ei partì da Bologna per intraprendere un giro a Lugo, Ferrara, Forlì, Sinigaglia ed in alcune altre piccole città; ma durante questo viaggio la sua voce si alterò, e non potendo allora disimpegnare le sue funzioni di maestro dei coristi, fece ritorno a Bologna. Qualcuno crede ch' egli abbia lasciato quel genere d' occupazione, che non gli garbava gran fatto, dopo una grave contesa col padre; è certo però che il 20 marzo del 1807 egli venne ammesso nel Liceo musicale di Bologna nella classe di contrappunto del Padre Stanislao Mattei.

Fu qui che Rossini incominciò e finì la sua educazione artistica, dandosi a tutt'uomo allo studio dei classici, tra-

scrivendone le partiture, assorbendone in fine tutto quello scibile che doveva, per sua propria opera, subire poi una completa trasformazione. In quel Liceo egli scrisse le sue prime composizioni: una *Sinfonia* a grande orchestra, alcuni Quartetti per stromenti ad arco, gran numero di pezzi da chiesa, e l'opera *Demetrio e Polibio*, rappresentata però molto tempo dopo. Nel 1808, agli undici di agosto, egli esordiva nel mondo musicale facendo eseguire dai compagni la sua prima cantata: *Il pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo*.

Il Padre Mattei avrebbe molto volentieri coltivato per la chiesa le felicissime disposizioni del giovane artista, ma ciò non entrava nelle idee di Rossini, che si sentiva attirato alla composizione drammatica dal suo genio e dalle tradizioni di famiglia. Quando si convinse di saperne abbastanza per poter scrivere un'opera, egli prese il volo per Pesaro, ove trovò nella famiglia Perticari protettori, che gli facilitarono i primi passi in quella carriera ch'egli doveva battere con tanta gloria. Col loro mezzo ottenne una scrittura come compositore per il teatro San Moisè di Venezia, e quivi nell'autunno del 1810 fece rappresentare la farsa *La cambiale di matrimonio*. Per questo lavoro gli furono pagati 200 franchi, ch'egli in gran parte mandò, tutto contento del piccolo trionfo, a' suoi parenti; poi ritornò a Bologna ove scrisse (1811) per Ester Mombelli la cantata *Didone abbandonata*. Nell'autunno di quell'anno produsse al teatro del Corso in Bologna *L'equivoco stravagante*, che ottenne un deciso successo. Furono applauditi sopra tutto i pezzi d'insieme, e il rondò della prima donna eseguito dalla Marcolini.

Poco dopo gli venne nuovo invito da Venezia, ed egli vi fece rappresentare al San Moisè *L'inganno felice* (carnevale 1812), opera buffa nella quale il genio del maestro lampeggia ad ogni tratto. « Un oeil exercé, dice Stendhal,

« reconnaît sans peine, dans cet opéra en un acte, les idées
« mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui, plus
« tard, ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini (1). »
Questo spartito fu prodotto sul teatro Italiano di Parigi il 13 maggio 1819, ed eseguito nel 1824 con successo straordinario a Vienna da Lablache, Tamburini, Rubini e madame Mainville-Fodor. L' autore del libretto dell' *Inganno felice* scrisse subito dopo *Il cambio della valigia*, scherzo comico che Rossini pose in musica per il San Moisè.

Ma fin qui Rossini aveva trattato un solo genere di musica, la farsa e l'opera buffa. *Ciro in Babilonia*, oratorio messo in scena al teatro Comunale di Ferrara nel 1812, allargò di non poco i suoi orizzonti. In quest'anno istesso, che fu tra i più fecondi per lui, dopo la produzione della farsa *La scala di seta* al San Moisè di Venezia, comparve finalmente sulle scene del teatro Valle di Roma il suo *Demetrio e Polibio*, eseguito dalla intera famiglia Mombelli. Da allora incominciò quella serie di successi che fecero echeggiare famoso il nome di Rossini ovunque splende la luce della civiltà.

Devesi porre in prima linea l' esito brillante dell' opera *La pietra del paragone*, eseguita alla Scala di Milano il 26 settembre del 1812. « Ce titre, scrive Clément, convenait
« doublement à l'œuvre qui fut réellement la pierre de
« touche du génie de Rossini. » In quest' opera il finale *Sigillara* eccitò il più vivo entusiasmo del pubblico milanese; si deve ancora ricordare la cavatina *Ecò pietosa tu sei la sola*, fra i pezzi che lasciavano presagire nell'autore dello spartito un musicista di genio straordinario.

Preceduto dalle farse *L' occasione fa il ladro* (1812) ed

(1) De Stendhal (Henry Beyle), *Vie de Rossini*, Paris, Calman Lévy, 1876, nouv. édit.

Il signor Bruschino o Il figlio per azzardo (1813) (1) rappresentate al San Moisè di Venezia, comparve alla Fenice il *Tancredi* la sera del 6 febbraio 1813. Ne erano esecutori la Malanotte e la Manfredini, Tadron e Bianchi. Il *Tancredi* destò tale entusiasmo che da gran tempo non ricordavasi l'uguale. In quest'opera Rossini marcò un nuovo passo nella sua carriera. I lunghi recitativi usati altre volte nell'opera seria sono rimpiazzati da pezzi di declamazione lirica; la melodia è ricca, graziosa, brillante di estro e di freschezza. È celebre il duetto *Ah! se de' mali miei*, e la cavatina *Di tanti palpiti*, conosciuta in Italia per l'*aria dei risi*, perchè, secondo la voce popolare, Rossini l' avrebbe composta all'osteria mentre bolliva la minestra di riso che egli aveva chiesto. In quanto all'istromentazione, scrive il Lavoix: « *Tancredi*, qui aujourd'hui nous semble bien dé- « modé, donna cependant le signal de la révolution musicale, « et, malgré son succès éclatant, ne fut pas sans encourir « le reproche d'être trop bruyamment et trop savamment or- « chestré. En effet, le jeune maître avait essayé ses forces avec « ses premiers opéras, *L'inganno felice*, *La pietra del para-* « *gone*, etc. Il avait entendu les œuvres de Mozart; il « résolut de sortir de page et de frapper un grand coup. « Avec *Tancredi* il transporta dans l'opéra *seria* les trios,

(1) Rossini, offeso di vedersi trattato troppo leggermente dall' impresario del San Moisè, se ne vendicò con un tratto originalissimo. Accumulò nella nuova farsa *Il signor Bruschino* tutte le stravaganze di cui era capace la sua testa bizzarra. Per esempio all' allegro della sinfonia i violini dovevano ad ogni entrar in battuta battere coll'arco un piccolo colpo sul riverbero in latta sovrapposto alla candela di ogni leggio. Si può figurarsi lo stupore e la collera del pubblico per la burla piuttosto ardita! Questo pubblico immenso, che due ore prima assediava le porte del teatro, si credette insultato personalmente, e fischiò di santa ragione l'autore. Rossini, per niente sgomentato, domandò ridendo all' impresario cosa aveva guadagnato trattandolo con leggerezza.

« quatuors, et morceaux d'ensemble que les Italiens avaient « jusque-là consacrés a l'opéra *bouffa;* il serra de plus près « le récitatif, introduisit de nouveaux dans l'opéra la voix « de basse qui en avait été bannie, enfin jeta dans l'or- « chestre plus de vie et de mouvement ; les traits brillants « se multiplièrent, les instruments à vent jouèrent un rôle « plus actif et longtemps encore on parla de l'autre côté « des Alpes de l'éclat des trompettes dans le duo guerrier « de *Tancredi.* »

L' opera *Tancredi* fu messa in scena sul teatro Italiano di Parigi ed a Vienna con esito strepitoso e con gran dolore dei compositori tedeschi, quali lo Schubert ed il Weber, che vedevano le loro opere neglette dal pubblico.

Dopo qualche mese di riposo Rossini diede, nell' estate del 1813, al teatro San Benedetto *L' italiana in Algeri.* Benchè da questo spartito spiri la più franca e la più cordiale gaiezza, non si tratta di un'opera buffa sul genere di quelle che hanno immortalato Paisiello e Cimarosa. La rivoluzione operata da Rossini consisteva nell' introdurre nobiltà ed eleganza nel genere comico italiano, senza nuocere però all'estro gaio ed originale. Rossini riuscì forse meno tenero di que' sommi, ma fu più brillante e diede alla sua musica maggior varietà. « Écoutez, dice Lavoix, cet orchestre léger, « vivant, toujours rhythmique et mélodique ; rien de char- « mant comme cette instrumentation pour ainsi dire vernie, « qui fait ressortir chacune des paillettes de la mélodie. « Partout, même dans le fameux *Papataci,* si bruyant et « si éclatant, l'orchestre respecte les voix, les suit et les « soutient ; mais comparez avec *L' italiana in Algeri* cer- « tains passages du *Matrimonio segreto,* et plus d'une fois « vous retrouverez dans la formule un peu maigre de Ci- « marosa le thème premier des broderies dont Rossini « habille si richement son idée mélodique. Dans ses ou-

« vertures seulement Rossini laisse bien loin derrière lui « l'immortel auteur du *Matrimonio segreto.* »

Ai 26 dicembre del 1813 Rossini mise in scena alla Scala di Milano *Aureliano in Palmira* (1), opera seria nella quale si intese Velluti, l'ultimo dei buoni sopranisti, e ai 14 di agosto del 1814 il graziosissimo spartito buffo *Il turco in Italia.* Dopo alcune rappresentazioni quest'ultimo lavoro ebbe felicissimo successo. Durante il suo soggiorno a Milano il maestro scrisse per la principessa Belgiojoso la cantata *Egle ed Irene.*

L'anno seguente in carnevale egli diede alla Fenice di Venezia *Sigismondo,* che non riescì. Allora porgendo orecchio alle proposte del Barbaja, impresario di Napoli, abbandonò l'Italia settentrionale, primo teatro de'suoi trionfi drammatici, e per suo debutto nella capitale delle Due Sicilie mise in scena al San Carlo *Elisabetta regina d'In-*

(1) Dice lo Stendhal (*Vie de Rossini*) che giungendo a Milano per darvi l'*Aureliano in Palmira*, Rossini « y trouve Velluti qui devait chanter dans « son opéra; Velluti, alors dans la fleur de la jeunesse et du talent, et l'un des « plus jolis hommes de son siècle, abusait à plaisir de ses moyens prodigieux. « Rossini n'avait jamais entendu ce grand chanteur, il écrit pour lui la ca- « *vatine* de son rôle.

« A la première répétition avec l'orchestre, Velluti chante, et Rossini est « frappé d'admiration; à la seconde répétition, Velluti commence à broder « (*fiorire*), Rossini trouve des effets justes et admirables, il approuve; à la « troisième répétition, la richesse de la broderie ne laisse presque plus aper- « cevoir le fond de la cantilène. Arrive enfin le grand jour de la première « représentation; la *cavatine* et tout le rôle de Velluti font fureur; mais à « peine si Rossini peut reconnaître ce que chante Velluti; il n'entend plus « la musique qu'il à composée; toutefois, le chant de Velluti est rempli de « beautés et réussit merveilleusement auprès du public, qui, après tout, n'a « pas tort d'applaudir ce qui lui fait tant de plaisir.

« L'amour-propre du jeune compositeur fut profondement blessé; son opéra « tombait et le soprano seul avait du succès. L'esprit vif de Rossini aperçut « en un instant toutes les considérations qu'un tel événement pouvait lui « suggérer. » E fra queste la principale dovette essere che certamente la

ghilterra (settembre 1815). La parte principale di quest'opera fu eseguita da Elisabetta Colbran, donna insigne per talento e bellezza, per la quale Rossini scrisse 9 opere, e che finì collo sposare nel 1822. La cantante esercitò sulla forma delle ispirazioni del compositore un'influenza che la storia dell'arte deve notare: siccome le sue predilezioni la portavano verso le grandi parti tragiche, ella sollecitò l'amante ad abbandonare il genere buffo per il serio, ciò che ci valse l'*Otello*, il *Mosè*, e tanti altri capolavori lirici.

Il 26 dicembre del 1815 *Torvaldo e Dorliska* fu accolto freddamente dal pubblico del teatro Valle di Roma: la dappocaggine del libretto nocque alla musica, che pure è bellissima. Un mese e pochi giorni dopo, il 5 febbraio del 1816, si fischiava al teatro Argentina di Roma quel gioiello che si chiama *Il barbiere di Siviglia*. Parve troppo temerario il giovane maestro che ardiva rifar la musica di

---

mania delle fioriture prenderebbe in seguito, e con cantanti meno artisti, proporzioni tali da render la musica del tutto irreconoscibile al maestro che la scrisse, noiosa ad ogni pubblico che non avesse il gusto affatto pervertito, e solo notevole per qualche dettaglio d'esecuzione. Che di più i cantanti, abituati a caricare sempre la melodia di ornamenti molto lavorati, perderebbero l'arte di mantenere la nota, e di filare i suoni, e per conseguenza non sarebbero più capaci di eseguire il canto spianato e sostenuto. Necessariamente pensò. « Je sais chanter; tout le monde m'accorde ce talent; mes *fioriture* « seront de bon goût; d'ailleurs je découvrirai sur-le-champ le fort et le « faible de mes chanteurs, et je n'écrirai pour eux que ce qu'ils pourront « exécuter. Le parti en est pris, je ne veux pas leur laisser de place pour « ajouter la moindre *appoggiatura*. Les *fioriture*, les agréments feront partie « *intégrante* du chant, et seront *tout* écrits dans la partition. »

Più tardi a Napoli quando scrisse per la Colbran si trovò costretto a far largo uso di gorgheggi perchè l'artista, eccellente in tal genere di canto, avrebbe potuto solo così guadagnarsi onore; nè in tutti gli spartiti da lui composti in quella città trovasi un solo cantabile spianato anche nelle altre parti, chè mad.lle Colbran non doveva correre il rischio di essere eclissata. Cade adunque l'accusa che taluno muove al Rossini d'aver introdotto nel canto trilli, fioriture, gorgheggi all'infinito, servendosene quale elemento di

un capolavoro di Paisiello! Gli amici del compositore napoletano posero in opera ogni mezzo per nuocere al successo del *Barbiere* di Rossini, che comparve sulle scene col titolo di *Almaviva o L'inutile precauzione*, e vi riescirono. Si racconta che al termine della rappresentazione, durante la quale i fischi accompagnavano incessantemente la musica, i cantanti esecutori si recarono in casa del Rossini per consolarlo della caduta del suo spartito, e che lo trovarono profondamente addormentato: tanto poco egli curavà le disapprovazioni del pubblico, sicuro come era di aver scritto un'opera immortale. Alla seconda esecuzione il pubblico si mostrò meno mal disposto della vigilia, e volle star attento alla musica. Questa risoluzione assicurava il trionfo del maestro: numerosi applausi echeggiarono in teatro durante tutta l'opera, e alle seguenti rappresentazioni l'entusiasmo crebbe in siffatta guisa, che il Rossini fu più volte ricondotto trionfalmente alla sua abitazione.

varietà nelle implacabili ripetizioni sullo stesso motivo. Rossini invece, accettando il gusto dell'epoca, cercò di metter freno ad un brutto vezzo dei cantanti, nè volle poi tenersi nei giusti limiti per compiacere l'amante. È vero, come scrive G. Marsillach Lleonardt nel *Saggio biografico-critico su Wagner* (Milano, Dumolard, 1881), che « di qui » (ciò che il predetto chiama la *scuola dei ghirigori*) « nacquero le famose *arie di bravura;* di qui certi « passaggi che si resero celebri per l'artista che s'era arrischiato a correggere « il maestro, come i *trilli della Patti,* le *cadenze della Fenco.* » Ma il Marsillach Lleonardt avrebbe potuto omettere l'aggiunta ironica: « E che ciò « non sia esagerazione, lo provano nel modo il più grazioso del mondo (?) « il Biaggi (*Nuova Antologia,* vol. IX, pag. 756) e lo Zanolini (*Biografia « di Rossini,* Bologna, 1875, pag. 171), quando con molta serietà notano « che l'abuso di gorgheggi e ricami (?), che a lor piacimento aggiungevano « al canto gli interpreti, non solo non proviene da Rossini, ma che egli, « mosso da un lodevole zelo per combatterlo,... (cosa direste che facesse?) « si decise a scriverli egli stesso!! Ciò sarebbe come se un governo, per « disfarsi dei falsi monetarî, si risolvesse a battere esso moneta falsa per « proprio conto; cosa che, oltre il convertirlo di sua stessa autorità in fal« sario, non avrebbe raggiunto lo scopo di togliere il male. »

È inutile parlare delle bellezze del *Barbiere* di Rossini, spartito che eccitò l' ammirazione dovunque; tuttavia mi piace riportare quanto scrive su quest' opera il Lavoix: « Tous les termes de l'éloge ont été épuisés pour admirer « dignement le *Barbier de Séville*, le chef-d'œuvre de l'o- « péra bouffe italien. Rien n'a manqué à cette œuvre, pas « même les critiques qui donnent plus de prix à la louange. « Nous partageons sans restriction l'enthousiasme dont « cette adorable partition a été l'objet, mais qu'on ne nous « demande pas de trouver la moindre trace d'amour et de « tendresse dans ces brillants *concetti* musicaux, de consi- « dérer l'orage du second acte comme une véritable tem- « pête, mais bien comme un simple *grain*, assez dangereux « et tant juste suffisant pour préparer l'entrée d'Almaviva. « La part de l'orchestre, dans ce feu pétillant d'ésprit et « de mélodie, est faite avec un goût et un tact parfaits. « Jamais bruyant, toujours juste dans ses effets, il vole « allègre et gai sous le *parlante* du récitatif, fleurit avec « ses broderies d'une incroyable verve le chant, qu'il sou- « tient sans le couvrir. Lorsq'il doit concourir à l'expres- « sion dramatique ou au mouvement de la scène, l'orche- « stre du *Barbier* devient d'une extrême délicatesse; je « n'en veux pour exemple que la marche si spirituelle qui « annonce l'entrée d'Almaviva. L'air de la calomnie, tout « en conservant certaines formules bouffes, que Rossini n'a « même pas abandonnées dans l' *opera seria*, est presque « orchestré à la française, d'une façon serrée, descriptive « et pittoresque. Stendhal, blâmant cet admirable morceau, « a prétendu que c'était un extrait de Mozart. Sans être « absolument vraie, son observation ne manque pas de « justesse. Dans cet air l'orchestre est loin d'être tudesque « et barbare, comme le critique semble le croire, dans sa « passion aveugle pour la première manière de Rossini; « mais il arrive en effet à une puissance, à une sonorité,

« à une justesse de description, qui rappellent un peu les « bonnes pages du grand maître allemand. C'est encore « de l'opéra bouffe, mais il s'en faut de bien peu que le « maître, emporté par son sujet, ne force la note pour « entrer de plein pied dans l'instrumentation dramatique. »

Un incendio aveva distrutto il San Carlo durante il soggiorno del compositore a Roma. Al suo ritorno a Napoli egli fece eseguire al teatro del Fondo (giugno 1816) la cantata *Teti e Peleo* nell' occasione del matrimonio della Duchessa di Berry, e *La gazzetta*, opera buffa che ebbe vita corta, ai Fiorentini.

Ai 4 dicembre di quell'anno si rappresentò al teatro del Fondo l'*Otello*, spartito nel quale Rossini seppe rivaleggiare con Shakespeare nel patetico, nell'energia e nell'emozione. I recitativi monotoni dell' antica tragedia lirica sono rimpiazzati da recitativi meglio appropriati al carattere delle situazioni. La sinfonia è celebre, e così pure la romanza *Assisa al piè d'un salice.* La parte di Desdemona è stata il trionfo della Pasta e della Malibran. Dicesi che Garcia (1) si esaltasse a tal punto nell'interpretare l' Otello, che sua figlia temeva seriamente ch'ei la uccidesse.

La *Cenerentola* fu messa in scena al teatro Valle di Roma nel carnevale del 1817. È questa una delle opere più leggiadre del maestro di Pesaro, anzi alcuni amatori l'hanno messa allo stesso livello del *Barbiere.* Molti pezzi della *Pietra del paragone,* del *Turco in Italia* e della *Gazzetta* sono passati nello spartito della *Cenerentola.* La sinfonia è incantevole per la grazia e la leggerezza; l' aria *Miei rampolli*, il duetto *Un soave non so chè*, il sestetto *Quest'è un nodo avviluppato,* la stretta del finale, il duetto *Zitto, zitto* ed il duetto *Un secreto d' importanza*, sono pezzi di grande bellezza.

(1) Garcia Emanuele, celebre cantante, era il padre della celeberrima Malibran.

La gazza ladra fu data alla Scala il 31 maggio del 1817. L' esito ne fu splendido: il pubblico di Milano portò alle stelle quest'opera semiseria che dava a vedere come Rossini trattasse egregiamente tutti i generi. Basti il citare la sinfonia, stupenda per brio e per grazia, la cavatina *Di piacer mi balza il cor*, che la Malibran sapeva far valere in modo ammirabile, il terzetto del primo atto e l' aria del Podestà cantata da Lablache. È da notare che in quest' opera il tamburo figurò per la prima volta fra gli stromenti dell' orchestra, con grande scandalo di certi conservatori artistici.

Armida, rappresentata con gran successo al teatro San Carlo di Napoli l' autunno del 1817, è la sola opera italiana in cui Rossini abbia introdotto arie di danza. Il celebre duetto *Amor possente nume*, l'aria *Non soffrirò l' offesa*, il terzetto *In quale aspetto imbelle*, ed un delizioso coro di donne sono i principali pezzi di questo spartito. Nel carnevale dell' anno seguente (1818) Rossini scrisse per il teatro Argentina di Roma l'opera *Adelaide di Borgogna* (od *Ottone in Italia*), alla quale il pubblico fece festosa accoglienza. Fu seguita al San Carlo di Napoli dall'oratorio *Mosè in Egitto* (5 marzo 1818). « Il *Mosè* venne « a mostrare al mondo tutta quanta l'estensione del genio « di Rossini. Il *Barbiere* è la più perfetta o è la più se- « guente delle opere di lui, l' *Otello* è la più alta e vasta « concezione dell'arte musicale, tant'è vero che per mandarla « a compiuta maturanza, anche a Rossini, che è tutto dire, « convenne riprendere il fiato per compir l'opera e lasciar « trascorrere dieci anni di meditazione dal primo getto al- « l' ultimo complemento. Ma nel *Mosè* si esce dai limiti « del dramma e della tragedia. Sono le vaste proporzioni « dell'epopea sacra che in quest'opera l'audace maestro ha « dovuto affrontare; poichè se nel *Barbiere* dovette misu- « rarsi con Beaumarchais, e nell' *Otello* con Shakespeare,

« nel *Mosè* si trovò al cospetto della grandezza biblica.
« Dire che Rossini non fu minore all'arduo argomento,
« dire che vi trasfuse il color locale con prodigiosa divi-
« nazione, dire che i caratteri vi son precisati con quella
« magistrale risoluzione di contorni che di più non po-
« trebbe farsi colla parola, e che la musica quasi con
« doppia trama vi sa rendere il duplice elemento della
« natura egiziana e del carattere ebraico, e che se da un
« lato s'innalza fino alle soglie di Jehova onnipotente,
« dall'altro ci sa rendere le gravi e cupe cerimonie dei
« sacerdoti d'Osiride, e che anche il linguaggio della pas-
« sione s'inflette alla varietà del cielo e dei costumi e della
« credenza religiosa, è ripeter quello che perfino i nemici
« di Rossini e i sistematici avversarî d'Italia hanno pro-
« clamato più volte. Che se dal campo dell'ispirazione e
« della vena melodica e di tutto ciò che costituisce quasi
« a dire il privilegio e il segreto della scuola italiana, si
« passa a considerare in quest'opera il magistero dell'istro-
« mentazione, in cui si è convenuto che gl' Italiani sieno
« di tanto inferiori agli stranieri, Rossini vi dischiuse tanti
« tesori di sonorità, che anche Meyerbeer vi raccolse ric-
« chezze a piene mani: così mentre le melodie soavi del
« *Tancredi* avevano già trasformato le convinzioni musicali
« del dotto alemanno, il finale primo del *Mosè*, dove con
« insuperabile magistero si rende il fenomeno della natura
« che rompe le sue leggi per obbedire al comando mo-
« saico e si esprimono al vivo i lamenti e le grida del
« popolo; e l'introduzione dell'atto secondo e il gran finale
« del terzo, diedero forse l'idea a Meyerbeer di quei nuovi
« colori istromentali che ricomparvero poi nel *Roberto* e
« negli *Ugonotti.* » (Rovani).

Una delle opere meno conosciute del Rossini si è *Adina o Il califfo di Bagdad*, in due atti, scritta per commissione di un signore portoghese che fornì al maestro il li-

bretto, e messa in scena al teatro San Carlo di Lisbona nel 1818.

Ricciardo e Zoraide (autunno 1818 al teatro San Carlo di Napoli), *Ermione* (quaresima 1819 allo stesso teatro) ed *Edoardo e Cristina* (primavera 1819 al teatro San Benedetto di Venezia) sono cadute in un certo oblio in causa della voga immensa e persistente di cui godevano i capolavori del maestro. Queste opere avrebbero bastato a dar rinomanza ad un compositore ordinario, ma non potevano accrescere la gloria di Rossini. In quell'epoca egli scrisse anche le cantate: *Partenope*, eseguita (20 febbraio 1819) al San Carlo di Napoli dalla Colbran per la festa data in occasione della ristabilita salute del re, ed *Igea*, interpretata (9 maggio 1819) nel medesimo teatro dalla Colbran, da Rubini e da David.

Ma quell'anno non doveva passare senza che l'autore del *Barbiere* e dell'*Otello* non producesse un'altra delle sue ammirabili composizioni: *La donna del lago* fu rappresentata al San Carlo di Napoli il 14 ottobre del 1819. Il colore melodico ne è così delicatamente fino che non può esser compreso alla prima udizione; difatti il pubblico napoletano non s'avvide che gli si regalava un capolavoro. Esso fischiò con tutte le sue forze, e Rossini partì per Milano a comporvi una nuova opera. Felice Romani gli fornì il libretto, e *Bianca e Faliero* comparve sulle scene della Scala il 26 dicembre del 1819. Il maestro non si era fatto scrupolo di rubacchiare nelle sue opere precedenti, e ciò non aggradì ai milanesi che accolsero freddamente il suo spartito. Venne però applaudito un bellissimo quartetto, che in seguito fu intercalato nel secondo atto della *Donna del lago*.

Circa il *Maometto II*, eseguito in Napoli sul teatro San Carlo il 3 dicembre del 1820, si narra un aneddoto curioso. Il duca di Ventignano, autore del libretto, passava per un jettatore de'più terribili, e Rossini, ad onta del suo

spirito, ne temeva la cattiva influenza. Tuttavia, legato al Barbaja dalla sua scrittura, dovette accingersi a musicare lo spartito, ma volle agire con ogni cautela. Durante il lavoro egli, di tratto in tratto, ebbe cura di segnar colle dita que' benefici corni che hanno la virtù di scongiurare la cattiva sorte. Ad onta di ciò, *Maometto* non riuscì.

Frattanto succedette a Napoli la rivoluzione del 1820. Gli avvenimenti non essendo favorevoli al teatro, Rossini rimase inoperoso fino a quando gli pervenne invito di musicare la *Matilde di Shabran* per il teatro Apollo di Roma. Eseguita nel carnevale del 1821, l' opera non ottenne favore; eppure la *Matilde* è uno dei buoni spartiti del Rossini. Alle tre prime rappresentazioni l' orchestra fu diretta da Paganini. Preceduta dalla cantata *La riconoscenza* (27 dicembre 1821), Rossini diede al San Carlo nel carnevale 1822 *Zelmira*, l' ultimo lavoro ch'egli scrisse per Napoli. Vi si notano, come nella *Matilde*, effetti stromentali, ed una ricchezza d'armonia che non appartengono all'antica maniera italiana. Barbaja aveva ottenuto l' impresa dell'opera italiana in Vienna; così la *Zelmira* da Napoli passò al teatro di Porta Carinzia, ove ottenne un successo d'entusiasmo. Si fu in quell'occasione che Rossini conobbe Beethoven; ma la misantropia del gran sinfonista, accresciuta dalla sordità e dalla malattia, rendeva poco gradevoli le relazioni con lui. Il gaio e spiritoso maestro pesarese non ebbe a lodarsi della cortesia di colui, del quale ammirava profondamente il genio.

Da Vienna Rossini si trasferì a Verona, sede del Congresso europeo del 1822. Per quella circostanza scrisse la cantata *Il vero omaggio*, eseguita al teatro dei Filarmonici.

Risolto ad abbandonare l' Italia, ove le sue innovazioni non erano comprese, Rossini volle prendere congedo dalla patria lasciandole un' opera importante. In meno di quaranta giorni musicò la *Semiramide*, opera nella quale

profuse a larga mano tutte le ricchezze della sua fantasia. Ma la *Semiramide* cadde miseramente in mezzo ai fischi sulle scene della Fenice la sera del 3 febbraio 1823!

Poco appresso, avendo ottenuto una scrittura per mettere in musica *La figlia dell' aria* per il teatro del Re a Londra, Rossini partì colla moglie per l' Inghilterra. Si fermò qualche settimana a Parigi, e vi ricevette le più grandi testimonianze di simpatia e di ammirazione. Gli inglesi non si mostrarono meno felici di possedere l'illustre maestro, e lo stesso re Giorgio gli fece la più lusinghiera accoglienza. Il suo contratto col direttore del teatro del Re rimase lettera morta in causa del cattivo stato in cui si trovavano gli affari dell'amministrazione, ma Rossini non ebbe a rimpiangere l' utile che gli avrebbero dato le rappresentazioni della *Figlia dell'aria,* chè il prodotto dei suoi concerti e delle sue lezioni si elevò a ben duecentomila franchi, ai quali bisogna aggiungere la somma di duemila lire sterline che gli fu offerta da una riunione dei membri del Parlamento.

Dopo cinque mesi di soggiorno a Londra, Rossini venne a Parigi, ove fu nominato direttore del teatro Italiano. Si fu solo allora che i francesi conobbero realmente le creazioni del suo genio, che per lo innanzi erano comparse sulla scena mutilate o sfigurate nella guisa la più strana. Una lotta fierissima si sollevò d' intorno *L'italiana in Algeri, L'inganno felice, Il Barbiere,* ecc. I pedanti, capitanati da Berton, che battezzò il Rossini col nome di *Signor Vacarmini*, trovavano nella nuova musica una quantità di errori (1), e si scagliavano gagliardamente contro il compositore qualificando per negligenze le ardite innovazioni,

(1) Rossini segnava spesso ne' suoi spartiti le pretese o reali scorrezioni con una croce, notandovi: *A soddisfazione dei pedanti.*

immaginate da un genio superiore. Ma il rossinismo era destinato a trionfare.

Il primo lavoro che l' autore del *Barbiere* compose in Parigi fu *Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro*, operetta in un atto eseguita al teatro Italiano per l'incoronazione di Carlo X (19 giugno 1825). I principali pezzi di questo spartito passarono in seguito nell'opera *Le comte Ory.*

Verso quell' epoca Rossini scrisse le *Soirées musicales*, raccolta di pezzi per canto con pianoforte nei quali la grazia della melodia si unisce ad effetti armonici nobili e nuovi. Son tutti veri gioielli.

Frattanto il teatro Italiano diretto da Rossini navigava in cattive acque. Il sopraintendente delle belle arti non tardò ad accorgersi che il genio a nulla giovava in una amministrazione teatrale, e che vi si richiedeva invece l'esperienza. Ma il governo voleva fissare in Francia Rossini, e perciò togliendogli la direzione dell'opera italiana, lo si nominò intendente generale della musica del re ed ispettore generale del canto in Francia. Questi titoli rendevano 20,000 franchi all' anno, e non vi era annesso alcun obbligo; tuttavia la Francia non pagava troppo caro l'onore di trattenere in paese un maestro già celebre per tanti capolavori.

Il 9 ottobre del 1826 Rossini fece eseguire all' Accademia Reale di musica *Le siège de Corinthe.* Quest'opera in 3 atti non è che il *Maometto II* ritoccato ed ampliato. Il suo successo fu splendido quanto meritato. Il secondo lavoro che Rossini diede all'Opéra fu ancora tratto dal suo repertorio italiano; il maestro aggiunse nuovi pezzi all'oratorio *Mosè in Egitto*, ne rinforzò l'espressione drammatica di già possente, e lo mise in scena sotto il titolo di *Moïse* il 26 febbraio del 1827. L'opera immortale suscitò fanatismo indescrivibile: i nuovi pezzi avrebbero bastato da soli a formare un capolavoro.

Le comte Ory, opera in 2 atti eseguita all' Accademia Reale di musica il 20 agosto del 1828, è una delle più brillanti produzioni di Rossini. Vi si trovano alcuni pezzi tolti dal *Viaggio a Reims*, ma la maggior parte del lavoro è nuova, e l'insieme forma un tutto così omogeneo che si direbbe lo spartito esser stato scritto d'un sol getto. Dall'introduzione al terzetto finale *Il conte Ory* brilla di una grazia, di uno spirito, di un'eleganza impareggiabili.

Finalmente il 3 agosto del 1829 comparve all' Opéra il più stupendo degli spartiti di Rossini, il *Guglielmo Tell* (1), che in mezzo a tanti capolavori rimarrà sempre il più bel titolo di gloria per l'autore. Il dramma di Schiller fu per il musicista sorgente delle più varie ispirazioni; in esso son trattate magistralmente le passioni più patetiche e più dolorose, il sentimento eroico, la tenerezza in ciò ch' essa ha di più poetico e di più elevato, l'amor filiale, la disperazione più straziante, e l' amor di patria. « Surpris par « tant de beautés nouvelles pour lui, dice Clément, le « public ne s'en rendit pas bien compte dans le premier « moment; mais quelque temps après, et surtout lorsque « Duprez se fut chargé du rôle d'Arnold, la foule com- « mença à penser comme l'avaient fait tout d'abord les « connaisseurs, que *Guillaume Tell* était la plus riche perle « de l'écrin du compositeur (2). Cet opéra écrit par un

(1) La sera del 10 febbraio 1868 si eseguiva all'Opéra di Parigi per la 500ᵐᵃ volta il *Guillaume Tell* di Rossini. Dopo la rappresentazione i professori d'orchestra offrivano una serenata al grande maestro.

(2) In Italia molti ammiratori del Rossini non seppero preferire il *Guglielmo Tell* del Rossini a'suoi primi capolavori. Così per esempio scriveva il Rovani (*Letture di famiglia*, Trieste, annata V, 1856, pag. 111): « I maestri di musica e i sacerdoti invecchiati nei più reconditi misteri dell'arte, « ci assicurano, e per verità siamo ben contenti di non poter loro negar fede, « che il *Guglielmo Tell* di Rossini sia come un serbatoio inesauribile d'arte « e di scienza musicale, dove un' intera generazione di maestri di seconda

« homme qui n'avait encore que trente-sept ans, semblait « ouvrir une seconde carrière pour le moins aussi éclatante « que l'avait été celle qui venait de se fermer. C'était, pa- « raissait-il, le point de départ d'une nouvelle ère musicale « dans la vie du grand artiste. Hélas! c'était la promesse « sans l'accomplissement; Rossini n'avait fait entrevoir à « ses admirateurs une longue suite possible de jouissances « musicales que pour les condamner à d'éternels regrets. « Depuis cette mémorable date du 3 août 1829, il n'a « plus rien donné à la scène. Sa gloire acquise lui a suffi, « et aussi la fortune que lui avaient procurée indirecte- « ment tant de travaux éclatants. »

La rivoluzione del 1830 fece perdere al compositore i ricchi stipendi che doveva alla magnificenza di Carlo X. Ei reclamò dai liquidatori della lista civile una pensione di 6000 franchi, come si era stabilito nel caso in cui per

---

« mano possono attingere la loro quota di melodia e d'armonia per acquistar « fama e danaro; dove anche un maestro di levatura in un momento di pe- « ritanza e di dubbio può pigliarsi quello che fa pel fatto suo senza nem- « meno parere un copista; dove per tutti gli accidenti possibili della pas- « sione e dell'affetto e delle situazioni drammatiche, e per tutti quelli del « canto e dell'istromentazione, v'è un modello, una norma, un consiglio. Noi « siamo felicissimi che cotesta specie di Bibbia dell'arte musicale, dove c'è « un responso per tutti i bisogni della vita, sia uscita dalla testa prodigiosa « dell'autore del *Mosè;* ma, lo ripetiamo, noi non saremo mai per sagrifi- « carle nè il *Barbiere,* nè l'*Otello,* nè il *Mosè.* Noi abbiamo sentito il nuovis- « simo capolavoro rossiniano quando in Italia viaggiava sotto il pseudonimo « di *Vallace* (*), come un principe reale che vuol serbare l'incognito senza « compromettere le campane dei capiluoghi dove passa; e allora le trasfor- « mazioni e i tagli e le invalide esecuzioni non ci permisero di potercene « fare una idea netta, ma l'abbiamo sentito anche fuori d'Italia eseguito inap- « puntabilmente con tutto quell'apparato di mezzi straordinarî voluti da

---

(*) La censura austriaca non permise nel Lombardo-Veneto la rappresentazione del soggetto di Schiller, in cui si glorificava la patria e la libertà; alla musica del *Guglielmo Tell* fu adattato un nuovo libretto intitolato *Guglielmo Vallace.*

circostanze imprevedute egli dovesse cessare dalle sue funzioni. Dopo cinque o sei anni di contestazioni, la questione fu decisa in favore di Rossini.

Persone che pretendevano conoscere a fondo il carattere dell'illustre musicista, assicurano che la pigrizia entrava in gran parte a renderlo fermamente deciso ne' suoi progetti di silenzio.

Nel ritiro in cui visse dopo aver ottenuto i più grandi successi che compositore possa ambire, Rossini ha sempre amato la musica, e mai lasciò scorrere una giornata senza comporre; solo amava la sua arte da egoista, per sè stesso e per alcuni amici, tanto fortunati da essere ammessi alle serate musicali del maestro. Nel 1832, per pagare un debito di riconoscenza al suo amico Aguado, scrisse uno *Stabat*, saggio stupendo di musica sacra che destò dappertutto il più grande entusiasmo. Questo lavoro, rimasto molto tempo manoscritto, fu pubblicato nel 1841

« Rossini, e cantato per soprappiù nella lingua stessa con cui parlava il Tell « dei tre cantoni, cosa che vorrebbe dir molto per i seguaci della realià « storica; e non ci fu difficile allora di poter farci il preciso concetto della « grand'opera di Rossini anche senza essere maestri di musica; però innanzi « al tribunale di quell'arte che è fatta per il pubblico, lo diciamo franca- « mente, a noi non parve mai che il *Guglielmo Tell* avesse adempito a tutte « le condizioni volute dall'opera in musica, quell'opera in musica che per « esser perfetta, deve accontentar tutti, dal dotto il più incaponito e testardo, « al più ingenuo ignorante. Tra il *Guglielmo Tell*, tra le altre opere minori « della scuola germanica-francese e i capolavori musicali della scuola italiana, « passa quella differenza che esiste tra il dramma diffuso, fatto per la let- « tura, e il dramma concentrato fatto per la rappresentazione. Ora noi non « ammettiamo che si debbano far drammi per la sola lettura, perchè allora « vien più opportuna un'altra forma dell'arte; e per la stessa ragione non « ammettiamo che vi debban essere opere in musica di cinque atti, perchè « la lunghezza non è una condizione dell'arte, e perchè nemmeno il genio « sa scongiurare la noia, e la stessa bellezza ingenera sazietà quando non sa « scomparire a tempo. »

per domanda dell'editore Troupenas, ed eseguito nella sala Ventadour il 7 gennaio 1842 (1).

Nel 1846 si mise in scena all'Opéra *Robert Bruce*, spartito composto di frammenti delle più belle opere italiane del Rossini; questi però non vi aveva scritto una sola nota (2). L'anno seguente (28 novembre) ei diede a Bologna un *Tantum ergo* nella circostanza della solenne restituzione al culto cattolico della chiesa di San Francesco dei Minori conventuali. Il 14 di marzo del 1864 fece eseguire a Parigi in casa del banchiere Pillet-Vill la *Petite messe solennelle*, scritta con accompagnamento di harmonium e di due pianoforti. Più tardi (1867) l'autore ha istromentato questo sublime lavoro (3).

(1) « On a vu quel fut le succès de cette ouvrage (*Stabat*); son effet ne « s'est pas affaibli après plus de vingt ans; car lorsqu'il est convenablement « exécuté, il fait toujours éprouver de vives impressions à l'auditoire. Quelques « critiques en ont blamé le style, trop dramatique pour l'église; toutefois il « ne faut pas considérer l'ouvrage à ce point de vue; car le maître ne s'est « pas proposé d'en faire la séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais « d'en prendre le texte pour un oratorio, ou plutôt pour une cantate reli« gieuse destinée à des concerts spirituels. Tous les morceaux n'en sont pas « également bien réussis; mais l'introduction (*Stabat Mater*), l'air de ténor « (*Cujus animam gementum*), le quatuor (*Sancta Mater*) et l'air de soprano « avec chœur (*Inflammatus*) sont d'une beauté achevée. De plus, tout cet « ouvrage est empreint d'un caractère d'originalité incontestable. » (Fétis).

(2) Altro pasticcio dello stesso genere fu *Un curioso accidente*, eseguito la sera del 28 novembre 1859 al teatro Italiano di Parigi. Rossini aveva protestato contro tale rappresentazione in una lettera che fu resa pubblica. L'opera, che fu data una sola volta, ebbe ad interpreti M.es Alboni e Cambardi, e Lucchesi, Badiali e Zucchini.

(3) *La petite messe solennelle* fu eseguita pubblicamente solo dopo la morte di Rossini al teatro Italiano il 28 febbraio 1869. Così ne parlò l'*Illustration* « (T. 53, pag. 155): « L'impression de cette œuvre a été immense. Au milieu « de cette salle inondée de lumière, éclatante de toilettes, l'auditoire mondain « s'inclinait sous le souffle religieux du maître. Les applaudissements qui par« taient de toutes parts à la fin de chaque morceaux, saluaient le génie

Finalmente compose per l'apertura dell'Esposizione universale di Parigi l'*Inno alla pace;* eseguito al palazzo dell'Industria (1 luglio 1867) da quattromila cantanti ed istromentisti, questa composizione semplice e grandiosa nel tempo stesso, magistralmente orchestrata, e maravigliosamente adatta alla circostanza, ottenne un immenso successo. Rossini ha lasciato anche tre cori religiosi (*Fede*, *Speranza* e *Carità*, pubblicati nel 1844 da Troupenas), alcune *Cantate* ed altre composizioni inedite. Negli ultimi suoi anni si divertiva a scrivere pezzi di musica per pianoforte, ai quali metteva titoli stravagantissimi, e che firmava *Gioachino Rossini pianista di terza classe.*

La vita d'un artista è tutta intera nelle sue opere; tuttavia non trovo inutile far un breve cenno sulla vita privata di Rossini. Durante il suo soggiorno a Parigi, dal 1823 al 1836, fece (1832) una breve gita in Spagna col

« tout-puissant de Rossini. On a crié bis au duo *Qui tollis*, accompagné par « les harpes; on a redemandé le *Cum sancto spiritu*, une fugue admirable, « dans laquelle un *decrescendo* merveilleusement ménagé et une reprise du « *tutti* des chœurs ont enlevé la salle. On voulait réentendre l'*O salutaris* « et l'*Agnus Dei*, cette adorable prière pleine de larmes et de sanglots, à « laquelle répond, comme derrière une gloire d'église, le murmure des chœurs. « Quand du milieu du *Credo*, mené par les masses vocales, et sur lequel « chaque partie accentue les versets de la profession de foi, s'est détaché le « *Crucifixus etiam pro nobis*, une plainte, un *lamento* religieux, le public n'a « fait entendre qu'un long applaudissement; il a fallu redire cette touchante « page. Le *Gloria*, un très-beau trio, d'une grande facture surtout en son « commencement, a été aussi des plus chaleureusement accueillis. Que sais je « encore? Il faudrait, sauf deux ou trois morceaux, citer tout l'ouvrage; « mais le triomphe de cette grande soirée était réservé au morceau le moins « étendu de l'œuvre, au *Sanctus*, que précède un long prélude religieux que « l'orgue exécute. C'est là, en effet, à notre avis, le *summum*, le *capo* d'o- « péra de cette *Messe solennelle:* une inspiration de génie, une page simple, « claire, dans laquelle le quatuor jette une phrase à laquelle répondent les « masses chorales des hommes et des femmes dans un merveilleux dessin « musical. »

banchiere Aguado, e prima di rimpatriare visitò il Belgio ed il Reno in compagnia del barone di Rothschild. Poi passò a Bologna, ove si sarebbe fermato se la malattia di vescica che lo tormentava non lo avesse costretto, nel maggio del 1843, a recarsi di bel nuovo a Parigi per mettersi sotto la cura del celebre Civiale, suo medico ed amico. Per più di tre mesi visse segregato dalla società, e quando diminuì l'intensità della malattia se ne partì (settembre 1843) per Bologna.

Due anni dopo la morte della sua prima moglie, dalla quale viveva separato, Rossini sposò (1847) Mad.lle Olympie Pelissier, e tale unione portò sotto il suo tetto la felicità domestica.

La licenza della plebe, aizzata dai demagoghi, lo discacciò nel 1848 dal grato soggiorno di Bologna, chè il suo orrore per le rivoluzioni lo avevano reso sospetto di conservantismo a coloro che dovevano andar superbi di averlo concittadino. Fatto scopo ad una stupida persecuzione, ei corse a rifugiarsi a Firenze. Malgrado le attenzioni di cui fu l'oggetto da parte del principe Demidoff, e l'esistenza beata che trovò nel palazzo di San Donato, Rossini cadde gravemente infermo. Ristabilitosi in salute, non si fece vivo che per un circolo assai ristretto di amici; solamente consentì, dietro premurose sollecitazioni di Leopoldo II e della Granduchessa, a presentarsi al pubblico dirigendo l'esecuzione del *Guglielmo Tell* nella sala monumentale del Savonarola in Palazzo Vecchio.

Nel 1855 i sintomi dell'antica malattia si rinnovarono, ed ei dovette di nuovo cercar rimedio a Parigi; allora vi prese stabile dimora. Il suo salone divenne il convegno del fiore degli artisti e letterati francesi. Mille aneddoti raccolti con premura dalle cronache dei giornali dipinsero il carattere satirico e l'indole epicurea del grande musicista.

Verso la fine d'ottobre 1868 Rossini si disponeva a lasciare la sua villa di Passy, che abitava nell' estate, quando il catarro cronico di cui soffriva da qualche anno, raddoppiò d'intensità determinando una flussione di petto. A questo male si aggiunse una fistola che fu operata dal dottor Nélaton; ma per poco durò la speranza di conservare i giorni dell' infermo. Le sue gambe si gonfiarono e, dopo quindici giorni di patimenti, ad onta delle cure più assidue e più affettuose, il venerdì 13 novembre 1868 il grande compositore fu rapito al mondo, che per mezzo secolo aveva echeggiato delle sue divine ispirazioni. Malgrado forti sofferenze egli aveva conservato fino all'ultimo momento tutta l'energia e la lucidezza della sua mente.

Le sue esequie ebbero luogo il 21 novembre nella chiesa della Trinità, assistendo alla cerimonia il nunzio del papa. Eranvi nel tempio quattromila persone. Gli artisti dell'Opéra, del teatro Italiano, del Conservatorio formavano una massa corale imponente, accompagnata dall' organo, da contrabassi ed arpe. I *soli* furono cantati da M.es Alboni, Patti, Krauss, Grossi, Nillson e Bloch, e da MM. Niccolini, Tamburini, Faure, Bonnehée e Obin. Si eseguì l' introito della *Messa da morto* di Jommelli, il *Lacrymosa* del *Requiem* di Mozart, un frammento dello *Stabat* di Pergolesi e diversi pezzi tratti dalle opere del maestro, quali la preghiera del *Mosè*, ed alcune strofe dello *Stabat*. Un corteggio immenso accompagnò la spoglia di Rossini al cimitero del Père Lachaise, ove vennero pronunziati discorsi in nome dell' Italia, dell' Istituto, del Conservatorio, della Società dei compositori, ecc.

Quel giorno a Pesaro si spiegavano ne' pubblici edifizi bandiere velate a bruno, e il 14 dicembre, ad onorare la memoria di Rossini, si eseguì splendidamente per ordine del governo, nel tempio di Santa Croce in Firenze, il

Requiem di Mozart, compositore prediletto dell' illustre defunto (1).

Nel suo testamento Rossini lasciò l' usufrutto della sua immensa sostanza alla moglie, e alla città natia la proprietà, destinandola all' erezione di un Istituto musicale. Di più fondava in Parigi due premî di 3000 franchi « pour « être distribués annuellement, un à l'auteur d'une com- « position de musique religieuse ou lyrique, lequel de- « vra s'attacher principalement à la mélodie, si négligée « aujourd'hui ; l'autre à l'auteur des paroles (prose ou vers) « sur lesquelles devra s'appliquer la musique et y être « parfaitement appropriée, en observant les lois de la mo- « rale dont les écrivains ne tiennent pas toujours assez « de compte.. » (2).

Spesso si accusò il Rossini di avarizia. « La vérité, os- « serva il Clément, est qu'il a constamment montré un « cœur généreux, qu'il a refusé des occasions qui lui ont « été offertes de décupler sa fortune privée. Ce ne sont « pas là des affermations en l'air. Je peux choisir de preu- « ves qui valent mieux que des caquetages de journalistes. « Rossini a été le seul des compositeurs connus qui de « son vivant, dix années même avant sa mort, ait fait « l'abandon complet de tous ses droits dans la Société « des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, à la « caisse de secours de cette société. En outre, avant cet « abandon, il se refusait toujours à percevoir une parcelle « quelconque de ses droits sur les représentations à béné-

(1) Si domandava un giorno a Rossini :
« Maestro, cosa pensate di Beethoven ?
« È il primo dei mus cisti.
« E Mozart ?
« È il solo.

(2) Testamento olografo di Gioachino Antonio Rossini.

« fice. J'ai mentionné sa conduite généreuse envers Nie- « dermeyer et Carafa lors de l'arrangement de *Robert* « *Bruce* et de *Semiramis* pour l'Opéra français. Lorsqu'au « congrès de la propriété littéraire et artistique, on pro- « posa de reconnaître aux auteurs tous droits rétroactifs « sur leurs anciennes œuvres, ce qui aurait constitué une « seconde fortune à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre ita- « liens, Rossini s'y opposa avec force: *Jamais*, dit-il; *ce* « *qui est dans le domaine public y doit rester.* Qu'on pèse « bien le sens de cette belle parole dont la portée est « inappréciable dans l'intérêt des joussances musicales du « plus gran nombre. A l'époque de l'Exposition universelle « de 1867, un spéculateur propose à Rossini d'acquérir la « collection de ses manuscrits qu'on savait considérable, « moyennant une somme de 500,000 francs. Rossini refusa. « Une raison secrète et d'une nature tout artistique qu'il « est permis de deviner d'après l'ensemble de la vie du « maître depuis 1830 prévalut sur l'appât de tels avan- « tages pécuniaires. Assurément on peut dire qu'il a été « un des plus nobles cœurs de ce siècle. »

Pietro Antonio Coppola

Pietro Antonio Coppola, compositore drammatico che i successi del maestro di Pesaro collocarono in seconda linea, nacque a Castrovillari nella provincia di Caltanisetta l'undici dicembre del 1793. Ebbe dal padre, oscuro maestro di cappella, le prime lezioni di musica; più tardi continuò la sua educazione nel Conservatorio di Napoli, ma la completò sopratutto collo studio su trattati

editi in Francia ed in Germania, e colla lettura degli spartiti dei grandi maestri.

Nel 1816 diede con qualche successo alle scene del Fondo a Napoli la sua prima opera *Il figlio del bandito;* dopo lungo intervallo fece rappresentare al teatro Comunale di Catania *Achille in Sciro*, dramma eroico grandioso, che fu riprodotto nel 1832 al teatro del Fondo, e nel 1833 al San Carlo di Napoli. In quell'epoca scrisse pure per Catania *Artale d'Aragona*, che non riuscì.

Nel febbraio del 1835 Coppola ottenne il più completo de'suoi trionfi colla *Nina pazza per amore*, eseguita al teatro Valle di Roma. Quest'opera salì a fama mondiale; non vi fu città d' Italia in cui essa non abbia avuto gran numero di rappresentazioni, ed anche a Vienna, a Berlino, in Spagna, a Lisbona e al Messico la *Nina* venne sempre calorosamente applaudita. « Le même ouvrage, dice il Fétis, « arrangé, ou plutôt derangé en opéra-comique français, « sous le titre d'*Eva*, fut moins heureux à Paris en 1839. » Il dramma eroico *Gl' Illinesi*, uno dei migliori lavori del Coppola, comparve in carnevale del 1836 sul teatro Regio di Torino; *La festa della Rosa*, composta pel teatro Italiano di Vienna (quaresima 1836) fu riprodotta con buon esito alla Scala di Milano il 6 settembre dello stesso anno, poi a Genova ed a Firenze. L'anno seguente (1837) ai 14 di giugno *La bella Celeste degli Spadari* ebbe festosa accoglienza dal pubblico della Canobbiana di Milano. Pochi mesi prima (17 marzo) si era eseguito con cattivo esito al teatro alla Scala la cantata *In morte di Maria Malibran*, della quale il Coppola aveva concorso a scrivere la musica assieme a Donizetti, Pacini, Mercadante e Vaccaj. Sulle stesse scene riuscì mediocremente *Il postiglione di Longjumeau*, rappresentato il 6 novembre del 1838.

In seguito il compositore siciliano si recò ad occupare il posto di direttore di musica al Regio teatro San Carlos

di Lisbona, ed ivi, dal 1839 al 1842, rimise in scena *Gli Illinesi* e *La pazza per amore*, e compose le opere serie *Giovanna I* ed *Ines de Castro.*

Tornato in Italia diede a Roma (1844) *Il folletto,* spartito buffo che non piacque, ed al teatro Carolino di Palermo *L'orfana guelfa* (quaresima 1846) e *Fingal,* dramma eroico tragico (quaresima 1847).

Si ricondusse a Lisbona nel 1850, e vi rimase fino al 1871. Durante questo periodo fece conoscere al pubblico del teatro San Carlos alcune delle opere composte in Italia, variandone però alcuni pezzi. Per il suntuoso teatro del conte Farrobo compose tre opere assai spettacolose in lingua portoghese ed una in francese, la quale rimase inedita perchè si abbruciò assieme al teatro (circa il 1861), oltre diversi *vaudevilles* in portoghese ed in francese.

Nell'autunno del 1873 Coppola fece ritorno a Catania, e dietro speciale invito del Municipio assunse la direzione degli Istituti musicali della città. Scrisse allora una *Messa solenne* da eseguirsi nella cattedrale il 5 febbraio, giorno della festa di Sant' Agata patrona di Catania; ma poco appresso cadde malato, ciò che gl'impedì di fare serî lavori. Affranto da continue sofferenze, cessò di vivere, nella tarda età di quasi 85 anni, a Catania il 13 novembre 1877; sfinito da gravi perdite di sangue, la sua morte fu quasi dolce. Ebbe ingegno brillante e simpatico, ed onorò in singolar modo l'Italia.

Giovanni Pacini

Giovanni Pacini nacque a Catania il 17 febbraio del 1796, figlio a Luigi Pacini, celebre tenore, poi buffo comico. Cominciò la sua educazione musicale a Roma, indi la proseguì a Bologna, ove studiò il canto presso il Marchesi, e l'armonia ed il contrappunto alla scuola del Padre Mattej. Da ultimo Bonaventura Furlanetto, vecchio maestro della cappella di San Marco, lo perfezionò nella composizione.

Secondando il desiderio del padre che voleva si dasse alla musica sacra, il Pacini fino dall'età di 15 anni scriveva alcune composizioni da chiesa, ma il mediocre successo che ottenne lo determinò ad abbracciare esclusivamente la carriera drammatica. A diciasette anni egli diede al teatro Santa Radegonda di Milano la farsa *Annetta e Lucindo* (autunno 1813) che ebbe successo, e che fece nascere le più belle speranze sull'avvenire dell'autore. Questi, qualche mese prima, aveva musicato l'opera buffa *Don Pomponio*, che rimase inedita. Scrisse allora con varia fortuna diverse farse ed operette buffe per Pisa, Firenze, Milano, Venezia e Pavia fino al carnevale del 1818, quando mise in scena al teatro Re di Milano l'opera semiseria *Adelaide e Comingio*, colla quale cominciò pel compositore una lunga serie di trionfi. Di fatti ottennero felicissimo successo *La Sacerdotessa d'Irminsul* al teatro Grande di Trieste in primavera, *Atala* al teatro Nuovo di Padova in estate, ed *Il barone di Dolsheim* alla Scala in autunno (1818).

Una fecondità prodigiosa fece ben presto il Pacini uno dei compositori più popolari d'Italia. Lo troviamo a Roma nel 1821 collaboratore di Rossini al *Corradino (Matilde di*

Shabran), di cui scrisse sei pezzi. Quest' opera, unita in tutta fretta, fu male accolta dal pubblico del teatro Apollo. Si racconta che l'indomani della rappresentazione Rossini passeggiava con alcuni amici, quando vide da lungi il Pacini che traversava il corso; ei lo chiama ad alta voce, e dice: *Dovete sapere, o signori, che iersera non si fischiò solo Rossini, ma anche Pacini, perchè il mio* Corradino *è stato ultimato mercè il suo aiuto*... Pacini non si perdette d' animo, e con prontezza gli rispose: *Torna per me di grande onore l' esser stato compagno di sventura al maestro dei maestri.* Rossini in seguito ha rifatto i pezzi di cui non era autore, e la partizione data alle stampe non porta traccia di questa collaborazione di circostanza.

Nel 1824 Pacini si recò per la prima volta a Napoli, e nell' autunno fece eseguire al San Carlo *Alessandro nelle Indie*, su parole del Metastasio; il successo fu tale che quest' opera si mantenne sulla scena per ben 70 sere di seguito. L'unione ch'egli contrasse con una giovane napoletana non diminuì la sua attività, chè nell'estate del 1825 diede al San Carlo *Amazilia*, dramma serio in un atto che piacque molto, nell'autunno *L'ultimo giorno di Pompei*, che fu il maggior trionfo della sua prima epoca artistica (1), e al 4 di ottobre *Il felice ritorno*, cantata per l'onomastico del re. Partì poi da Napoli per mettere in scena alla Scala di Milano *La gelosia corretta*, che ottenne buon esito, e vi ritornò per scrivere la *Niobe*. Quest' opera, che viene considerata come uno dei capolavori di Pacini, fu rappre-

(1) « Fu un lavoro che entusiasmò tutto Napoli, e che mi fece acquistare « una fronda d'alloro, che era ben difficile conseguire appo quella musicale « popolazione. Ricevei lettera di congratulazione per ordine di S. M. il re « Francesco, e fui nominato socio corrispondente della R. Accademia di « belle arti. »

Le mie memorie artistiche (edite ed inedite), autobiografia del maestro cav. Giovanni Pacini, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875.

sentata al San Carlo il 19 novembre 1826, ed ebbe ad interpreti la Pasta, la Ungher, Rubini e Lablache; essa fu calorosamente applaudita.

Pacini aveva allora trent'anni, ed aveva già dato al teatro 35 opere e 5 cantate; di più aveva scritto diverse composizioni di musica sacra. Allora, dopo aver fatto rappresentare alla Scala *Gli Arabi nelle Gallie*, uno de' suoi lavori più belli, passa a Vienna per curare la riproduzione di alcune delle sue migliori opere italiane. Al suo ritorno in Italia (1827) ricomincia la sua attività; ei fa succedere spartito a spartito, e tutte le scene accolgono con premura le sue composizioni. Pure qualche volta l'autore così fecondo e così spesso fortunato vien preso da scoraggiamento e lascia il teatro; ciò accadde per esempio dopo l'insuccesso del *Carlo di Borgogna* alla Fenice di Venezia (carnevale 1835). Ei si ritirò allora a Viareggio e trascorse nel riposo circa sei anni, se riposo può chiamarsi l'allontanamento dalla scena, chè la sua vita artistica non corse per questo meno attiva. Ma l'esito felicissimo del *Furio Camillo* a Roma, e della *Saffo* (1), il suo capolavoro, a Napoli (1840), venne a ridonargli la sicurezza nel proprio genio. Altre opere accolte con favore furono *La fidanzata corsa* al San Carlo di Napoli nell'autunno del 1841, *Luisella* al teatro Nuovo della stessa città nell'autunno del 1843, *Lorenzino de' Medici* alla Fenice di Venezia nel carnevale del 1845, *Buondelmonte* alla Pergola di Firenze nella primavera dell'anno medesimo, e *La regina di Cipro* al teatro Regio di Torino nel carnevale del 1846 (2).

(1) Il bellissimo spartito della *Saffo* fu creato in soli 28 giorni! Pacini era davvero maestro improvvisatore! Rossini su questo proposito soleva dire: « Guai se quest'uomo sapesse la musica! Nessuno potrebbe resistergli. »

(2) « On ne connaît en France des opéras de Pacini que *Saffo, L'ultimo « giorno di Pompei*, *La fidanzata corsa* et *Gli Arabi nelle Gallie*. On ne « comprend pas que la *Niobe*, qui fit la réputation du maître de l'autre côté

Verso il 1848 si arrestò la produzione vertiginosa di questo instancabile improvvisatore. Sia disgusto del teatro, sia ch'egli non trovasse più la stessa facilità d'altre volte a far rappresentare le sue opere, da quel tempo non compose per le scene che di tratto in tratto. *Il Cid*, libretto di De-Lauzières, cadde completamente alla Scala il 12 marzo del 1853. In primavera del 1858 il dramma semiserio *Il saltimbanco* fu accolto con favore al teatro Argentina di Roma. Ma se il compositore ha cessato di scrivere, l'uomo attivo ed intraprendente continuò a tener agitato il mondo musicale italiano. Ei si fa iniziatore d'una sottoscrizione per elevare una statua a Rossini nella sua città natale (1), poi si adopera per procurare lo stesso onore a Guido d'Arezzo, si occupa in seguito della restituzione delle ceneri di Bellini a Catania, e finalmente mette mano alla pubblicazione delle sue memorie. Di più tiene corrispondenza con moltissimi giornali della penisola, e fino dal 1836 esercita le funzioni di direttore della Scuola di musica ch'egli aveva fondato a Viareggio, e che il duca di Lucca aveva ampliato a Conservatorio.

Verso la fine del 1865 Pacini si trasferì a Napoli nella speranza di mettervi in scena *Berta di Varnos*. Vi fu accolto cortesemente dalla più eletta società napoletana; lo stesso Mercadante venne ad abbracciare l'antico rivale.

« des Alpes, n'ait pas été donnée au théâtre Italien de Paris L'opéra de « *Saffo* contient des morceaux remarquables; pour ne citer que les principaux, « les cavatines: *Teco dall'are pronube*, *Ah! con lui mi fu rapita*, l'air de « ténor: *Ah! giusta pena*, la cavatine pour basse-taille: *Di sua voce il suon* « *giunga*, enfin le duo de femmes: *Di quai soavi lagrime*, non-seulement « sont écrits avec habilité pour les voix, mais offrent même des mélodies « fort agréables à entendre; on y remarque aussi un bon septuor avec chœur « au deuxième acte. » (Clément).

(1) La statua, in bronzo, di Rossini, opera di Marochetti, venne inaugurata a Pesaro il 21 agosto del 1864.

In suo onore si rappresentò al San Carlo *La fidanzata corsa*, e dopo il bellissimo finale del secondo atto il maestro fu chiamato da ripetute ovazioni sulla scena; ma all' indomani ebbe a soffrire una crudele disillusione. L'amministrazione del San Carlo fece comprendere al vecchio compositore di non poter occuparsi della sua opera; lo pregò di attendere e di accettare un'indennità di 2000 franchi. Pacini partì allora alla volta di Venezia coll' idea di dare alla Fenice un nuovo spartito, *Don Diego di Mendoza*. Quest'opera comparve sulla scena solamente nel carnevale del 1867, e *Berta di Varnos* venne rappresentata al San Carlo nella primavera successiva. Ambedue ebbero applausi, e chiusero così splendidamente la lunga carriera drammatica del maestro catanese. Nell'estate di quell'anno si eseguì a Roma nella sala del Campidoglio l'ultimo lavoro del settantenne compositore, l'oratorio *Il carcere Mamertino*.

Ne' suoi ultimi anni Pacini avea preso dimora a Pescia in Toscana, ove gustò un corto riposo, chè la morte lo colpiva il 6 dicembre del 1867. « Son caractère et ses « qualités, dice Clément, plus encore que son talent, lui « avaient valu beaucoup d'amis. Pacini a été une étoile « de moyenne grandeur, passée maintenant à l'état de « nébuleuse. Mais il a eu l'honneur de faire partie de la « pléiade rossinienne. »

Per opera di un Comitato presieduto dal principe Carlo Poniatowski, il 25 aprile 1875 è stata inaugurata nel chiostro di Santa Croce in Firenze una memoria al Pacini, consistente in un busto, posto sopra una mensola, scolpito dal valente prof. Vincenzo Consani. Nella mensola havvi la semplice iscrizione:

A Giovanni Pacini - Catanese
Autore di elette melodie
Gli ammiratori
Q. M. P.

Ecco la serie delle opere, cantate ed oratorî del Pacini pubblicata nella *Gazzetta Musicale di Milano* (1876) da quell'insigne cultore della storia musicale che si cela sotto il pseudonimo di Luigi Lianovosani. Ei rettifica alcuni errori nei quali era incorso lo stesso Pacini nel dettare le sue memorie artistiche: *Don Pomponio*, opera buffa inedita scritta nel 1813; *Annetta e Lucindo*, farsa, Milano, teatro Santa Radegonda, autunno 1813; *L'escavazione del tesoro*, farsa, Pisa, teatro dei Ravvivati, carnevale 1814; *La ballerina raggiratrice*, opera buffa, Firenze, teatro della Pergola, primavera 1814; *L'ambizione delusa*, opera buffa, Firenze, teatro della Pergola, primavera 1814; *Gli sponsali de' Silfi*, opera comica, Milano, teatro dei Filodrammatici, carnevale 1815; *Bettina vedova*, opera buffa, Venezia, teatro San Moisè, primavera 1815; *La Rosina*, farsa, Firenze, teatro della Pergola, estate 1815; *La Chiarina*, farsa, Venezia, teatro San Moisè, carnevale 1816; *L'ingenua*, farsa, Venezia, teatro San Benedetto, primavera 1816; *La felicità del Lazio*, cantata, Pavia, 1816; *L'amante alla tomba*, cantata, 1816; *Il matrimonio per procura*, farsa, Milano, teatro Re, carnevale 1817; *Dalla beffa il disinganno*, farsa, Milano, teatro Re, carnevale 1817; *Il carnevale di Milano*, farsa, Milano, teatro Re, carnevale 1817; *Piglia il mondo come viene*, opera giocosa, Milano, teatro Re, primavera 1817; *I virtuosi di teatro*, farsa, 1817; *La bottega di caffè*, opera buffa, 1817 (Milano?); *Adelaide e Comingio*, opera semiseria, Milano, teatro Re, carnevale 1818; *La sacerdotessa d'Irminsul*, opera seria, Trieste, teatro Grande, primavera, 1818; *Atala*, opera seria, Padova, teatro Nuovo, estate (fiera del Santo) 1818; *Gl'Illinesi*, opera seria inedita scritta nel 1818; *Il barone di Dolsheim*, opera comica, Milano, teatro alla Scala, autunno 1818; *La sposa fedele*, opera semiseria, Venezia, teatro San Benedetto, carnevale 1819; *Il falegname di Livonia*, opera comica, Milano, teatro

alla Scala, autunno 1819; *L'omaggio più grato*, cantata, Pavia, teatro dei Quattro Compadroni, 1819; *Vallace ossia L'eroe scozzese*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1820 (riprodotta alla Pergola di Firenze nel 1822 col titolo: *Odoardo I re d'Inghilterra*); *La schiava in Bagdad ossia Il pappucciajo*, opera buffa, Torino, teatro Carignano, autunno 1820; *La gioventù di Enrico V*, opera giocosa, Roma, teatro Valle, carnevale 1821 (rappresentata anche col titolo: *Le avventure di una notte ossia La bella tavernara*); *La reggia di Astrea*, cantata, Trieste 1821; *Cesare in Egitto*, opera seria, Roma, teatro Argentina, carnevale 1822; *Il puro omaggio*, cantata, Trieste, teatro Grande, 4 ottobre 1822; *La vestale*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1823; *Temistocle*, opera seria, Lucca, teatro Reale del Giglio, autunno 1823; *Isabella ed Enrico*, opera semiseria, Milano, teatro alla Scala, primavera 1824; *Alessandro nelle Indie*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1824; *Amazilia*, dramma serio in un atto, Napoli, teatro San Carlo, estate 1825; *L'ultimo giorno di Pompei*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1825; *Il felice ritorno*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 4 ottobre 1825; *La gelosia corretta*, opera semiseria, Milano, teatro alla Scala, primavera 1826; *Niobe*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1826; *Partenope*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 1826; *Gli Arabi nelle Gallie*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1827; *Amazilia*, opera seria (in due atti), Vienna, teatro di Corte, primavera 1827; *Margherita d'Inghilterra*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1827 (quest'opera è citata anche sotto il titolo: *Margherita d'Anjou*); *I crociati a Tolemaide ossia Malek-Adel*, opera seria, Trieste, teatro Grande, autunno 1827; *I cavalieri di Valenza*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, primavera 1828; *Il talismano ossia La terza crociata*, opera

storica, Milano, teatro alla Scala, primavera 1829; *I fidanzati ossia Il contestabile di Chester*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1829; *Giovanna d'Arco*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, quaresima 1830; *Cantata* per gli sponsali di S. M. Maria Cristina di Napoli col re di Spagna, Napoli, teatro San Carlo, 1830; *Cantata* per il giorno dell'assunzione del re al trono delle Due Sicilie, Napoli, teatro San Carlo, 8 novembre, 1830; *Il corsaro*, opera seria, Roma, teatro Apollo, carnevale 1831 (1); *Il rinnegato portoghese*, opera seria inedita, scritta nel 1832, e ricordata dall'A. anche col titolo: *Gusmano d'Almeida; Ivanohe*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1832. (È questa l'opera sostituita al *Guzmano;* in un mese fu scritta la poesia e la musica); *Il convitato di pietra*, farsa, Viareggio, teatro privato di casa Belluomini, primavera 1832; *Gli Elvezi ossia Corrado di Tochenburgo*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1833; *Fernando Duca di Valenza*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, primavera 1833; *Irene di Messina*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1833; *Carlo di Borgogna*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1835; *Bellezza cuor di ferro*, opera buffa, Viareggio, teatro privato, carnevale 1836; *Cantata* scritta in occasione che il teatro di Viareggio era onorato dalla presenza di S. M. la regina di Napoli, 1837; *Il trionfo della religione*, oratorio, Longiano, 1838; *Il felice imeneo*, cantata, Napoli, teatro San Carlo, 1839; *La foresta d'Hermanstadt*, opera buffa, Via-

(1) Quest'opera fu data per l'inaugurazione del teatro fatto costruire dal Torlonia. Mendelssohn assisteva alla rappresentazione, e ne scrisse dettagliatamente alla sua famiglia. (Vedi *Lettres inédites de Mendelssohn traduites par A. Rolland.* Paris, Hetzel, pag. 96-97). *Il Corsaro* non ebbe buon successo, ciò che non dispiacque al Mendelssohn, perchè « si la musique eût fait *fu-* « *reur*, j'en aurais été vexé, car elle est pitoyable et au-dessous de toute « critique »

reggio, teatro privato, 1839; *Furio Camillo*, opera seria, Roma, teatro Apollo, carnevale 1840; *Saffo*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1840; *L' uomo del mistero*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, autunno 1841; *La fidanzata corsa*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1841; *Il duca d'Alba*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1842; *Maria Tudor d'Inghilterra*, opera seria, Palermo, teatro Carolino, carnevale 1843; *Luisella ossia La cantatrice del molo*, opera giocosa, Napoli, teatro Nuovo, autunno 1843; *Medea*, opera seria, Palermo, teatro Carolino, autunno 1843; *L'ebrea*, opera seria, Milano, teatro alla Scala, carnevale 1844; *Lorenzino de' Medici*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1845 (riprodotta in Toscana sotto il titolo: *Elisa Valasco*); *Buondelmonte*, opera seria, Firenze, teatro della Pergola, primavera 1845; *Stella di Napoli*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1845; *La regina di Cipro*, opera seria, Torino, teatro Regio, carnevale 1846; *Merope*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1846; *Edipo*, (tragedia di Sofocle, musicata per soli cori), Vicenza, teatro Olimpico, 18 settembre 1847; *Il trionfo della religione*, (nuova poesia e nuova musica), oratorio, Roma, Sala del Campidoglio, novembre 1847; *Ester d'Engaddi*, opera seria, Torino, teatro Regio, carnevale 1848; *Allan Cameron*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, quaresima 1848; *La ronda della guardia civica*, cantata, Venezia, teatro della Fenice, quaresima 1848; *L'orfana svizzera*, opera semiseria, Napoli, teatro del Fondo, primavera 1848; *Alfrida*, opera seria non rappresentata; *Zaffira*, opera semiseria, Napoli, teatro Nuovo, autunno 1851; *Cantata* per l'onomastico di Don Pedro imperatore del Brasile, Rio Janeiro; *Malvina di Scozia*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1852; *L'Assedio di Leida (Elnava)*, opera seria inedita, scritta nel 1852; *Il Cid*, opera seria, Milano, teatro

alla Scala, carnevale 1853; *Rodrigo di Valenza*, opera seria inedita, scritta nel 1853; *Lidia di Brabante*, opera seria, Napoli, teatro Carolino, primavera 1853 (messa in scena anche coi titoli: *Lidia di Brusselle*, e *Linda di Bruxelles*); *Romilda di Provenza*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1853; *La donna delle Isole*, opera seria inedita, scritta nel 1854; *La punizione*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1854; *L' ultimo dei Clodovei ossia Gli arabi nelle Gallie* (con 7 pezzi nuovi), opera seria, Parigi, teatro dell' Opera Italiana, autunno 1854; *Il trionfo di Giuditta*, oratorio, Catania, 1854; *Nicolò de' Lapi*, opera seria, Rio Janeiro, 1855, riprodotta al teatro Pagliano di Firenze nell'autunno del 1873; *Margherita Pusterla*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, quaresima 1856; *I portoghesi nel Brasile*, Rio Janeiro, 1856; *Cantata* in onore di Pio IX, Bologna, Archiginnasio, 1857; *S. Agnese*, oratorio, 1857; *Torrismondo*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, quaresima 1858; *Il saltimbanco*, opera semiseria, Roma, teatro Argentina, primavera 1858; *La distruzione di Gerusalemme*, oratorio, Firenze, Sala dei Cinquecento, estate 1858; *Giovanni di Nisida*, opera seria, Roma, teatro Argentina, autunno 1860; *Il mulattiere di Toledo*, opera semiseria, Roma, teatro Apollo, primavera 1861; *Belfagor*, opera fantastica, Firenze, teatro della Pergola, autunno 1861; *Carmelita*, opera seria inedita, scritta nel 1863; *Rossini e la patria*, cantata, Pesaro, 22 agosto 1864; *Inno a Guido Monaco*, coro, Firenze, teatro della Pergola, 1865; *Don Diego di Mendoza*, opera seria, Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1867; *Berta di Varnos*, opera seria, Napoli, teatro San Carlo, primavera 1867; *Il carcere Mamertino*, oratorio, Roma, Sala del Campidoglio, estate 1867.

Il Pacini lasciò inoltre musica da chiesa e da camera in rilevante quantità, e varî scritti didascalici.

Saverio Mercadante

Senza il fuoco e l'originalità di Rossini, senza la versatile facilità di Donizetti, senza il genio melanconico di Bellini, nè l'impeto appassionato di Verdi, Mercadante fu pure uno de' più fecondi e de' più grandi compositori di musica teatrale che vanti l'Italia. La natura del suo ingegno grave lo rendeva incline agli studî severi, e nelle sue opere si sente l' impronta del genio poderoso, ma più riflessivo che audace. *Il giuramento*, *Gli Orazii e Curiazii*, *La Vestale*, *Il Bravo*, e tante altre sue creazioni, che ebbero una vita di trionfi, non son morte al teatro, e certo non morranno mai all'arte.

Saverio Mercadante nacque in Altamura il 17 settembre 1795 (1) da Giuseppe Mercadante e da una domestica a nome Rosa Bia. La madre amava il fanciullo, ma il padre, come frutto di segreti amori, non voleva riconoscerlo e legittimarlo. Frattanto fin da' primi anni si manifestava nel piccolo Saverio un talento prodigioso per la musica, e molti spingevano i genitori a farlo ammettere in qualche Conservatorio di Napoli. Alla fine Rosa Bia, spinta dall'affetto di madre, s'avviò col figlio alla volta di

(1) Molto si disputò sulla patria di Mercadante, chè molti lo dicevano nato in Napoli. (Vedi *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXXI, 1876). Però il documento seguente pubblicato nel suddetto giornale, anno XXXI, pag. 247, toglie ogni dubbio: Certifico io qui sottoscritto Cancelliere della Curia Prelatizia Nullius di Altamura che avendo perquisito il Registro dei Battezzati nella Cattedrale, che si conserva nell'Archivio di questa Curia, e che tiene principio fin dal 1789, ho trovato che nel margine del foglio 121 retto sta scritto in carattere diverso dal testuale — *Maestro di Cappella Mercadante* — ed in continuazione trovasi registrata la fede di battesimo come segue:

Napoli, dove regnava Gioachino Murat; e giuntavi, un giorno che il re passava in rivista le truppe, gli presentò una supplica per ottenere che il giovanetto entrasse a studiare gratuitamente nel Collegio di musica. Il re scrisse a matita *Soit accordé*, e restituì la supplica; ma si elevarono poi serie difficoltà per accogliere nel Conservatorio un ragazzo che non era legittimato. Fu allora consigliato ai genitori di eseguire la legittimazione, ed un giorno essi si presentarono con due testimoni al parroco di Porta Nuova in Napoli, ed asserirono, per non perder tempo in altre formalità, che il fanciullo che intendevano legittimare, era nato a Napoli parecchi anni indietro (1). Tale dichiarazione venne agevolmente creduta.

Ammesso nel Collegio della Pietà dei Turchini (1808) quando contava il tredicesimo anno di età, Mercadante, dopo essersi istruito negli elementi musicali e nel solfeggio, si dedicò allo studio di violino, ed in breve tempo divenne *solista* e concertatore d'orchestra, ufficio che veniva assegnato al primo maestrino per la parte istromentale. Scrisse allora pel violino musica svariatissima, che diede alle stampe in Napoli; contemporaneamente apprendeva l'accompagnamento dei partimenti ed il contrappunto sotto la direzione di Giovanni Furno e di Gia-

---

Nel dì diciasette settembre mille settecento novantacinque (1795) da me Parroco D. Sergio Sallicano fu battezzato *sub conditione* Giuseppe, Saverio, Raffaele, figlio di Genitori Incogniti, lo tenne al S. F. il Dottor Fisico D. Saverio Tavani della città di Gravina. Onde in fede, ecc. — Da servire per uso amministrativo. — Altamura, dalla Curia Prelatizia Palatina Nullius li 24 giugno 1866. Il Cancelliere firmato Cappellano Giuseppe Vicenti. — Vi è il suggello della Curia Prelatizia Palatina Nullius di Altamura. Per copia conforme, ecc., il segretario comunale Giuseppe Tauro; Visto il Sindaco P. Priore.

(1) Ecco spiegato il perchè di tutti gli equivoci insorti sulla vera patria di Mercadante.

como Tritto. Dopo qualche anno divenne allievo dello Zingarelli, che prese a volergli bene, e che lo guidò con molta cura nello studio della composizione. Mercadante ben presto lasciò intravvedere quello che un giorno sarebbe divenuto nell'arte, anzi nella primavera del 1815 ebbe l'onore di veder applaudita una sua Sinfonia da Rossini, che si era recato a visitare quel Conservatorio. Ei scrisse in seguito altre Sinfonie, pezzi per varî strumenti, Quartetti, Concertoni ed una *Messa* che, eseguita da' suoi compagni in diverse chiese di Napoli, produsse bellissimo effetto, e che piacque a tutti.

Dopo aver composto una *Cantata* (1818) in onore dell'ex re di Spagna Carlo IV, ottenne di musicare un'opera seria pel teatro San Carlo, *L'apoteosi d'Ercole;* rappresentata nella sera di gala del 12 gennaio 1819, essa ebbe uno splendido e clamoroso risultato. Alcune arie di quest'opera divennero popolari, e furono ripetute per le strade, e persino nelle bettole di Napoli. Nell'anno seguente mise in scena al teatro Nuovo l'opera semiseria *Romilda e Costanza* (citata anche col titolo: *Violenza e Costanza*), ed al San Carlo *Anacreonte in Samo;* con questi spartiti si accrebbe altamente la fama del compositore, che si trovò aperte tutte le scene d'Italia. Chiamato a Roma quell'anno stesso (1820) vi riportò un nuovo successo al teatro Argentina col dramma *Scipione in Cartagine* (26 dicembre); fu poi poco fortunato a Bologna colla *Maria Stuarda* (1821). Ma l'opera che doveva dargli grido di grande maestro fu *Elisa e Claudio*, eseguita al teatro alla Scala in Milano il 30 ottobre del 1821; la spontaneità della melodia, l'accurata tessitura dei pezzi ed un'elegante istromentazione concorsero all'esito felicissimo di questo spartito, e tanta fu l'ammirazione del pubblico, che i giornali d'allora dissero che Rossini avea finalmente trovato un rivale.

Dopo questo splendido trionfo Mercadante ebbe a subire diversi insuccessi. *Andromico*, opera seria, cadde alla Fenice di Venezia nel carnevale del 1822; *Adele ed Emerico ossia Il posto abbandonato* il 21 settembre, ed ai 26 dicembre dello stesso anno *Amleto*, messe in scena alla Scala di Milano non incontrarono favore; poi *Gli Sciti* al San Carlo di Napoli, e a Mantova *Alfonso ed Elisa* non piacquero. In seguito *Didone abbandonata* fu calorosamente applaudita a Torino, ma *Costanza ed Almerisca*, rappresentata al San Carlo nel 1823, venne accolta assai freddamente. A Roma l'opera *Gli amici di Siracusa* ottenne buon successo.

Del resto la fortuna doveva sorridere a Mercadante perchè allora Rossini aveva lasciato l' Italia, Morlacchi erasi stabilito a Dresda e gli altri grandi compositori italiani erano ormai giunti a tarda età. Circa quel tempo egli diede con molto plauso *Nitocri* a Torino; poco appresso caddero decisamente *Il geloso ravveduto* a Roma ed *Ipermestra* a Napoli sulle scene del San Carlo. In seguito Mercadante ricevette invito di recarsi a Vienna per comporre per il teatro Italiano; giuntovi nel giugno del 1824, esordì col riprodurre l'*Elisa e Claudio*, che piacque fino al fanatismo, e poco dopo scrisse *Doralice*, *Le nozze di Telemaco e Antiope* ed *Il Podestà di Burgos ossia Il signore del villaggio.* Però non ottenne successo se non con quest' ultimo spartito, e la critica di quel tempo si mostrò assai severa col maestro italiano, rimproverandolo di poca accuratezza e di troppa fretta nel lavoro.

Ricondottosi in Italia, Mercadante diede con poco buon esito alla Fenice il dramma serio *Erode* (carnevale 1826), ma ottenne nella stessa stagione, e sulle stesse scene, un successo d'entusiasmo coll'opera *Caritea regina di Spagna* (o *Donna Caritea*).

Fra queste vicissitudini l'impresario del teatro Italiano di Madrid propose al Mercadante una scrittura di sette

anni, coll'assegno di duemila colonnati, ed a condizione che il maestro dovesse scrivergli due opere ogni anno. Mercadante accettò, e partì per la Spagna; ma tale contratto fu poi rotto per ragioni affatto estranee all'arte. In sul finire del 1826 il compositore era a Torino, ove fece rappresentare l'*Ezio*, che riuscì completamente; di là passò a Milano, e scrisse per la Scala *Il montanaro*, opera buffa eseguita il 16 aprile del 1827 con esito cattivo. Fece allora ritorno a Madrid, e vi rimase fino agli ultimi mesi del 1828, mettendovi in scena diversi dei suoi vecchi spartiti, e componendo espressamente pel teatro del Principe *I due Figaro* nel 1827, e *Francesca da Rimini* nell'autunno del 1828. Nella primavera dell'anno seguente Cadice applaudì con fanatismo la sua opera buffa *La rappresaglia* e la farsa *Don Chisciotte*.

In quell'epoca Mercadante diede a Lisbona l'*Adriano in Siria* (1); intraprese poi un viaggio in Italia per scritturare una compagnia di artisti per il teatro di Cadice. Al suo ritorno in Spagna diresse per poco tempo la musica del teatro Italiano di Madrid, poi partì per Lisbona, e vi compose *La testa di bronzo*, melodramma eroicomico, e *Gabriella di Vergy*, opera seria; ambedue ebbero festosa accoglienza dal pubblico del teatro San Carlos.

Fin qui il Mercadante si era in gran parte modellato sulle arditezze e sulle novità del grande maestro pesarese, ma da quest'epoca smise questa sua prima maniera, e cercò di avere un carattere proprio. A tale tendenza devesi quell'armonizzare largo e potente, quell'energico movimento dato a'suoi recitativi, quelle forme orchestrali robuste, e quella forte impronta generale della sua musica che addicevansi maravigliosamente bene ai soggetti eroici che aveva preso a trattare.

(1) Secondo Pougin il 17 dicembre 1827 Mercadante avrebbe messo in scena a Lisbona anche l'opera *Pietro il grande*.

L'impresario Barbaja, facendosi interprete del desiderio dei Napoletani, impegnò il Mercadante a scrivere una grande opera pel San Carlo; l'artista musicò la *Zaira*, tragedia di Voltaire ridotta a dramma teatrale da Felice Romani. Questo soggetto era già stato trattato con poco buon esito dal Bellini; Mercadante fu più fortunato, chè il suo spartito incontrò favore al S. Carlo nell'agosto del 1831.

Nel carnevale del 1832 Mercadante si recò a Torino ove mise in scena *I Normanni a Parigi*, opera che piacque immensamente e che segnò il principio della seconda maniera di comporre nel maestro, maniera che più tardi ei sviluppò in più ampie proporzioni. Ai 27 di ottobre di quell'anno diede alla Scala di Milano *Ismalia ossia Amore e morte*, che ebbe successo contrastato. Verso quell'epoca succedette al Generali nel posto di maestro di cappella della cattedrale di Novara, ma non per questo cessò di lavorare per il teatro: il suo spartito *Il conte d'Essex* fu rappresentato con esito mediocre alla Scala il 10 marzo del 1833, e nel carnevale del 1834 *Emma d'Antiochia* ricevette lieta accoglienza alla Fenice di Venezia. A queste opere succedettero *Uggero il danese* al teatro Riccati di Bergamo (1834), *La gioventù di Enrico V* alla Scala (25 novembre 1834) con cattivo successo, e *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* al teatro Regio di Torino (carnevale 1835).

Invitato da Rossini, scrisse per il teatro Italiano di Parigi *I briganti*, dal dramma di Schiller, opera che, sebbene fosse interpretata da Rubini, Tamburini, Lablache e dalla Grisi, e diretta dallo stesso autore, non ottenne che un successo di stima (22 marzo 1836). Richiamato a Milano, fece rappresentare alla Scala (11 marzo 1837) *Il giuramento*, dramma lirico in quattro atti tratto, o meglio imitato, sull'*Angelo tiranno di Padova* di Vittor Hugo.

Quest'opera, che fu accolta colle più splendide dimostrazioni di simpatia, è considerata come una delle gemme

più belle della corona artistica del Mercadante. In essa può dirsi determinato il suo nuovo modo di comporre tutto drammatico, con istudiato lavorio d'orchestra, e con forme diverse, sì nella tessitura, che nell' impasto delle voci nei pezzi d'insieme. Eliminando in gran parte i ritornelli e le cadenze convenzionali, abbreviando di molto la durata dei pezzi, ingrandendo i concertati, e dando ai finali nuovo andamento e sviluppo, Mercadante iniziò col *Giuramento* una riforma nel teatro musicale drammatico, e la continuò nelle opere: *Le due illustri rivali*, messa in scena alla Fenice in quaresima del 1838, *Elena da Feltre* al San Carlo nell'autunno dell'anno stesso, ed *Il Bravo* alla Scala il 9 marzo del 1839. Quest' ultimo spartito fu rappresentato senza interruzione per ben 40 sere, valse all'autore l'onore d'essere coronato in teatro, e corse, sempre fra gli applausi, sulle scene d'Italia e d'oltrealpe.

Affetto da oftalmia acuta, Mercadante in quell' epoca perdette un occhio, ma l' artista trovò un qualche sollievo alla sua sventura ne' trionfi che ottennero le opere citate. Nel 1840, in carnevale, scrisse per il teatro San Carlo di Napoli *La Vestale*. Legato da' suoi impegni a Novara, affidò la cura di metterla in scena al Florimo, il quale nel suo pregievolissimo libro sulla *Scuola di Napoli* così ne parla: « Quest' opera che è fra i capolavori « del Mercadante, è pel suo soggetto una delle tante di « quel genere omogeneo all' indole dell' autore, pel quale « veramente egli prese nell' arte quel posto eminente che « occupa a buon diritto. E davvero nei soggetti tolti alla « storia romana il Mercadante trova il largo campo in che « solo sa spaziare la sua fantasia fecònda e gagliarda. Egli « pare che vegga con una sorprendente lucidezza quei se- « veri costumi, quei virili sentimenti, quelle robuste atti- « tudini, le quali fecero del popolo romano il maggiore « dei popoli, e che per tanti secoli seppero dargli forza a

« conquistare e reggere il mondo intero. *La Vestale* ac-
« coppia all'eleganza e novità delle melodie, la forbitezza e
« la robustezza dell' orchestrazione, e quella impronta ca-
« ratteristica, quel colorito generale Mercadantesco della
« musica, per cui s'ingenera nell'animo dell'uditore un ener-
« gico e grandioso sentimento quale soltanto può gene-
« rarlo negli animi nostri una geniale rappresentazione
« delle grandi gesta dei nostri padri. Il successo di que-
« st'opera fu veramente colossale, ed il pubblico non mai
« si stancò di udirla; tanto che ancora, ogni qual volta
« si rappresenta nei diversi teatri italiani e stranieri, ri-
« scuote sempre unanimi e clamorosi applausi. »

Nella medesima stagione Mercadante diede alla Fenice di Venezia *La solitaria delle Asturie ossia La Spagna ricuperata*, poi venne in Napoli ad occupare il posto di direttore del Collegio di musica, rimasto vacante per la morte dello Zingarelli.

Nel 1841 fece eseguire al San Carlo *Il proscritto*, e nel carnevale del 1843 *Il reggente* al teatro Regio di Torino; ritornato a Napoli, compose per il teatro Nuovo *Leonora* (inverno 1844), opera semiseria assai applaudita, e pel teatro San Carlo *Il vascello di Gama* (1845) che riuscì mediocremente.

« Ma eccoci, scrive il Florimo, all'epoca culminante per
« Mercadante, il 1846, quando compose per San Carlo
« *Gli Orazii e Curiazii*. Questa sublime produzione, che
« certo non andrà dimenticata nella storia dell' arte, può
« forse dirsi più maestosa della *Vestale*, perchè più eroico
« il soggetto, più largamente tratteggiato e sviluppato con
« interesse crescente fino alla catastrofe. Quest'opera adun-
« que fu ricevuta con tanto deciso trasporto dal pubblico
« napolitano, che sarebbe assunto difficilissimo il voler fare
« un quadro esatto dell'effetto che produsse, delle ovazioni
« ricevute dal maestro, e dell'utile arrecato all' impresario

« nei sei mesi che senza interruzione alcuna venne rappre-
« sentata nel Real teatro San Carlo. In quest'opera, gran-
« diosa e solenne al pari del soggetto trattato, Mercadante
« si rivela artista geniale e profondo nel suo sapere mu-
« sicale. Egli è spazioso, immenso, imponente nei *finali* e
« pezzi *concertati*, robusto e concitato nei *cori* come quei
« Romani dei quali ritrasse le ardenti passioni, affettuoso
« nelle *arie* e nei *duetti* abbenchè di carattere diverso,
« pieno di sentimento religioso nella *scena* del Sommo Sa-
« cerdote e nel *coro* de' suoi seguaci, tenero e passionato
« nella *preghiera* di Camilla, straziante nel *duetto* fra questa
« ed il fratello Orazio. Chi non comprende che sono i figli
« dei sette colli quelli che con ferocia giurano per gli Dei,
« per Roma, per la patria di vincere o morire?... Quanta
« verità, quanto orgoglio, quanta fierezza in questo giura-
« mento, che sarebbe il primo nell'arte, se diciasette anni
« prima non avesse immutabilmente occupato il posto cul-
« minante l'altro del *Guglielmo Tell!* Egli fu sublime in
« questo colossale lavoro, e tanto sorprendente effetto pro-
« dusse sull'animo dei Napolitani, che tutti dicevano:
« *Mercadante non dovrebbe comporre più; dovrebbe finire*
« *cogli* Orazii *la sua carriera teatrale*, *perchè finirebbe cir-*
« *condato dalla più risplendente aureola della sua gloria*, *e*
« *si riposerebbe sopra una corona di alloro che non si appas-*
« *sirebbe giammai.* ».

La schiava saracena o Il campo dei Crociati, opera seria del Mercadante, fu accolta freddamente dal pubblico della Scala di Milano il 26 dicembre del 1848; riprodotta al San Carlo in Napoli nel 1850 non ebbe miglior fortuna, tuttavia venne encomiata perchè scritta con molta dottrina.

In quell'epoca il Mercadante musicò per lo stesso teatro *Medea*, eseguita nel 1851, e *Virginia*, di cui, per i tempi che allora correvano, non si permise la rappresenta-

zione (1). La *Violetta* ottenne (dicembre 1852) clamoroso successo al teatro Nuovo di Napoli, e rimase sulla scena per tutta la stagione, chè il pubblico nón si saziava mai di udirla e di applaudirla freneticamente.

Statira e *Pelagio*, ultimi lavori drammatici del maestro, furono eseguiti al San Carlo il primo nel 1853, e l'altro quattro anni dopo.

Circa il 1862 si apre un periodo tristissimo nella vita di Mercadante, colpito irreparabilmente da completa cecità. Tanta sventura, e per di più lunghi dolori lo gettarono nel massimo scoraggiamento; ma a poco a poco il maestro prese a rincorarsi, tornò all'arte, che sola poteva ormai dargli conforto, e, scelti fra gli alunni del suo Collegio coloro che credette più atti a comprenderlo, dettò una grande sinfonia cui pose nome *Il lamento del Bardo.*

« Essa non è che l'espressione del suo dolore pel suo « novello stato di sofferenza, ed in questo triste e gran- « dioso componimento dipinge sè stesso, lo stato ango- « scioso dell'anima sua, ed il fisso pensiero del suo vero « infortunio; a vicenda si rappresenta ora dolente, ora « pacato e rassegnato, poi straziato, disperato, furente: « egli esprime queste diverse passioni con una patetica « frase che svolge in varî modi, e con isvariate modula- « zioni ne ha formato un *largo* sublime: a questo succede « un *allegro* agitato che viene a tratti interrotto dall'idea « dominante esprimente angoscia e dolore: finalmente con « bella imagine poetica rivela la speranza, abbenchè lon- « tana, resa più forte ed imperante in lui, di potere un

(1) Mercadante dovette piegare il capo alla forza maggiore, ma conservò gelosamente la partitura della *Virginia*, per la quale aveva speciale predilezione. A coloro che gliene parlavano rispondeva: « *Virginia* dorme ben « chiusa in una foderetta, e perciò non ha bisogno di mangiare.... Lascia- « mola dormire, chè certo il sonno non sarà eterno. Quando si sveglierà in « tempi migliori, il pubblico vedrà se meritava l'oblio. »

« giorno uscire dalle tenebre in che si avvolge, per rive-
« dere quella luce ch'è la vera imagine dell'anima di un
« grande artista, e queste forti e svariate passioni vengono
« espresse nella *stretta* di un ammirevole e sorprendente
« effetto (1). »

Ad onta del suo stato miserando, Mercadante continuò con amore e con sollecita cura nella direzione del Conservatorio, nè cessò dal dettare le sue ispirazioni a'suoi diletti scolari. Per l'avvenimento al trono di Francesco II scrisse *La danza augurale*, cantata eseguita al teatro San Carlo il 26 luglio 1859; più tardi nel 1866 l'impresario del San Carlo lo indusse a far eseguire sulle stesse scene la *Virginia*, che era già stata composta da circa quindici anni. Questo capolavoro venne a suggellare degnamente la carriera teatrale e la fama del Mercadante. La prima rappresentazione ebbe luogo la sera del 7 aprile 1866. Così ne parla il Florimo: « Eccoci per una terza volta
« con la scena in Roma alla *Virginia*, soggetto se non
« più maestoso, più terribile certo e più fiero degli *Orazii*,
« sì pel suo svolgimento e per la lugubre catastrofe, sì
« per l'interesse che indubitatamente ispira. Virginio che
« uccide la propria figlia è un momento drammatico per
« eccellenza, e la musica è degna del grandioso soggetto.
« Mercadante ha ritratto in essa l'indole dei suoi perso-
« naggi con quella spontanea veracità che gli è famigliare
« in simil genere, tanto omogeneo all'indole robusta del
« suo ingegno musicale. La rigida severità del padre Vir-
« ginio pronto a sacrificare la figlia all'onore di lei, il ma-
« schio amore d'Icilio, l'affetto non isnervato di Virginia,
« e persino la prava indole del decemviro stesso, tutto
« risente del romano; ogni cosa porta l'impronta del gran-
« dioso carattere di quella forte razza che seppe per tanti

(1) Florimo.

« e tanti secoli conquistare e reggere tanti popoli a forza « di virtù potenti e di severi costumi.

« Le grandi ovazioni tributate a Mercadante per que- « st'opera hanno pochi riscontri nella storia dei successi « teatrali, e sono tali da soddisfare anche il più smodato « amor proprio... È impossibile descrivere l'entusiasmo « che produsse: le chiamate al proscenio furono senza nu- « mero, ed era commovente il vedere l'illustre cieco ac- « compagnato dalla Lotti e dal Mirate presentarsi al pub- « blico per ringraziarlo: era un sublime momento di reci- « procanza di dimostrazioni affettuose tra maestro e pub- « blico, che tempestava di fiori il palcoscenico la terza « sera della rappresentazione, quando quei due artisti lo « guidavano in mezzo alle universali acclamazioni, gli po- « nevano in testa una corona di alloro, su quelle scene « vero campo dei suoi trionfi e della sua gloria. Che belli, « che sublimi momenti sono questi nella vita di un ar- « tista!... Quella sera, che non deve mai essersi cancellata « dalla sua memoria, quanti dolori gli avrà fatto di- « menticare! »

Negli ultimi suoi anni Mercadante dettò svariatissime composizioni: una *Sinfonia* dedicata a Rossini, e l'*Inno* per l'inaugurazione a Pesaro della statua del grande cittadino (1866), una *Sinfonia* per la morte del Pacini, l'*Omaggio* a Rossini pei suntuosi funerali eseguiti in di lui memoria nella chiesa del Collegio di musica, un'*Elegia* per violino con orchestra, una grandiosa *Messa solenne*, ed infine si diede a musicare una grande opera seria, su poesia postuma del Cammarano: *L'orfana di Brono ossia Caterina de' Medici*.

Carico d'anni e di onorificenze (1), circondato di ammi-

(1) Alla morte del maestro Fr. Ruggi, Mercadante fu nominato (1844) socio ordinario della Reale Accademia di belle arti in Napoli, come pure fu

razione e di rispetto, Saverio Mercadante moriva in Napoli il 17 dicembre del 1870. Ei lasciò una immensa quantità di musica da chiesa, da camera ed orchestrale, produzioni che sono tenute in altissimo pregio. Il 3 agosto del 1875 si inaugurava a Napoli il monumento di Mercadante, elevato mercè private elargizioni in piazza Medina, dove altra volta sorgeva il Conservatorio della Pietà dei Turchini. La statua del grande artista è lavoro dell'Angelini: Ranieri dettò l'iscrizione. Nell'accademia combinata per quella circostanza si eseguì la sinfonia dell'*Elena da Feltre*, quella della *Schiava saracena*, l'*Omaggio a Rossini*, una *Sinfonia* del Serrao dedicata a Mercadante, ed un *Inno* appositamente scritto dal comm. Lauro Rossi, successore a Mercadante nella direzione del Conservatorio.

Gaetano Donizetti

Ingegno potente, originale e fecondissimo, Gaetano Donizetti è uno dei più grandi musicisti che l'Italia abbia avuto dopo Rossini, il compositore che ha saputo non far troppo rimpiangere dal mondo musicale l'ostinato silenzio dell'autore del *Guglielmo Tell*. Ei nacque a Bergamo il 29 novembre del 1798. Suo padre, semplice impiegato, sebbene avesse scarsa fortuna e molti figli, volle dargli un'eccellente educazione classica. Al suo entrare nella vita il giovane Gaetano ebbe a scegliere fra tre carriere

eletto associato straniero dell'Istituto di Francia in luogo del Cherubini. Ebbe diplomi da tutte le Accademie musicali d'Europa, e venne decorato di ordini cavallereschi dalle Corti d'Italia, di Francia, del Brasile, del Messico, ecc.

assai differenti: l'avvocatura a cui lo chiamava il desiderio del padre, l' architettura che il suo gusto per il disegno gli faceva preferire, e finalmente l'arte musicale alla quale lo spingeva una voce secreta, la voce del destino. Era deciso ch' egli sarebbe compositore, e così la musica prevalse e sull' inclinazione naturale del ragazzo, e sulla volontà de' suoi parenti. Ammesso nel Liceo musicale di Bergamo, ricevette lezioni di canto da Salari, di piano e di accompagnamento da Gonzales, e di armonia da Simone Mayr. A diciotto anni passò a Bologna, ove si diede per tre anni a studî severi sotto la direzione del Pilotti dapprima, e poi del Padre Mattei, al quale il Mayr lo aveva caldamente raccomandato. Allo scopo di tradurre in atto gl'insegnamenti del suo maestro, ei scrisse in quel tempo Sinfonie, Quartetti, Cantate e musica da chiesa con quella facilità che è uno dei caratteri più notabili del suo genio. Al suo ritorno a Bergamo, egli era deciso a battere la carriera drammatica, ma ciò non andava a' versi di suo padre, che, volendo aumentare le risorse della famiglia, avrebbe bramato che il giovane Gaetano si dasse all'insegnamento. Per mettere un termine alle frequenti e tempestose discussioni, l'artista si decise ad indossare l'uniforme militare: così almeno avrebbe potuto abbandonarsi, nei suoi momenti di libertà, alla passione favorita.

Quando il reggimento nel quale serviva fu mandato a Venezia, Donizetti vi mise in scena al teatro San Luca la sua prima opera *Enrico di Borgogna* (1818). Il debutto riuscì così felicemente, che si domandò al Donizetti un nuovo lavoro; ei compose allora *Pietro il Grande Czar delle Russie* (1819) (1), il di cui successo diede principio alla riputazione del giovane maestro. Questi due spartiti lasciavano concepire sul conto dell'autore le più belle spe-

(1) Opera riprodotta in seguito col titolo: *Il falegname di Livonia.*

ranze. Rossini regnava allora sulle scene d'Italia, ed era impossibile che un compositore appena ventenne non avesse a subire l'influenza del popolarissimo maestro, che col suo genio aveva create nuove forme, e trovati nuovi effetti: la personalità non si sviluppa che più tardi. Per il momento Donizetti seguì le orme del grande pesarese, facendo tuttavia presentire che non tarderebbe a spiegare più libero il volo.

In seguito al successo che ottenne *Pietro il Grande*, Donizetti trovò validi protettori che lo liberarono dal servizio militare. Reso alla vita civile, e libero di coltivare esclusivamente la sua arte, egli stupì con una facilità prodigiosa un paese già abituato alle maraviglie dell'improvvisazione. Nei dieci anni dal 1820 al 1830 comparvero sulle scene di Mantova, di Napoli, di Roma, di Milano, di Venezia e di Palermo innumerevoli suoi lavori, fra i quali meritano speciale menzione: *Zoraide di Granata* (Roma, teatro Argentina, carnevale 1822), *Chiara e Serafina* (Milano, teatro alla Scala, 26 ottobre 1822), *L'ajo nell'imbarazzo* (Roma, teatro Valle, carnevale 1824), *Olivo e Pasquale* (nello stesso teatro, carnevale 1827), *Il borgomastro di Saardam* (Napoli, teatro del Fondo, agosto 1827), *Gli esiliati in Siberia ossia Otto mesi in due ore* (Napoli, teatro Nuovo, primavera 1827), *L'esule di Roma* (Napoli, teatro San Carlo, 1 gennaio 1828), e *La regina di Golconda* (Genova, teatro Carlo Felice, primavera 1828).

La scrittura, colla quale Donizetti erasi legato al Barbaja, gl'imponeva un lavoro senza tregua, ed era a temersi che la salute del compositore avesse a soffrirne; ma la sua robusta costituzione, per il momento, non ne pareva scossa. Di più egli aveva a lottare con un grande rivale. Dopo la partenza di Rossini per la Francia, i successi di Bellini preoccupavano i dilettanti della Penisola d'un modo quasi esclusivo. Donizetti era più abile del maestro siciliano

nell'arte di scrivere e d'istromentare, ma Bellini aveva su di lui il vantaggio dell'originalità d'idee. Questi si era fatto uno stile proprio, mentre quello del compositore bergamasco lasciava intravvedere l' imitazione. Tale rivalità riuscì piuttosto utile che dannosa al Donizetti, perchè lo costrinse a mettersi con meno precipitazione al lavoro.

Così a partire del 1830 si spiega in composizioni di serio valore l'individualità del Donizetti. La trasformazione è visibile nell' *Anna Bolena*, rappresentata a Milano sul teatro Carcano il 26 dicembre del 1830. È nota la storia della sfortunata favorita di Enrico VIII, che dal talamo regale passa al patibolo; nessun soggetto era meglio adatto a far spiccare la squisitezza di sentimento del Donizetti, che rivestì lo spartito di melodie deliziose.

Alla *Fausta*, rappresentata al San Carlo di Napoli (15 gennaio 1832) e riprodotta con una magnifica sinfonia alla Scala di Milano (1833), e ad *Ugo conte di Parigi* eseguito con mediocre successo in questo stesso teatro (13 marzo 1832), succedette sulle scene della Canobbiana *L'elisir d'amore* (12 maggio 1832), una delle più graziose opere buffe del Donizetti. Lo spartito racchiude tesori di brio comico, di grazia e di soavità: e il compositore lo aveva creato in soli quindici giorni! Colla stessa facilità egli scrisse quattro opere nel 1833. *Il furioso*, messo in scena al teatro Valle di Roma in carnevale, contiene alcuni pezzi assai belli (1). *Parisina*, eseguito in quaresima alla Pergola di Firenze, ha per soggetto il poema di Giorgio Byron; il maestro trattò con molta espressione drammatica situazioni che talvolta toccano l'orrore. Nel *Torquato Tasso*, dramma lirico in quattro atti rappresentato in autunno sul teatro Valle, devesi notare il duetto di Torquato e Geraldini, una cavatina di

(1) *Il furioso* venne rappresentato nella sala Ventadour il 2 febbraio 1862, ma non ebbe successo.

Leonora, il duetto tra Leonora e Geraldini, ed il grandioso finale del secondo atto. Finalmente ai 26 dicembre comparve alla Scala di Milano la *Lucrezia Borgia.* Felice Romani ha conservato nel libretto gli episodî patetici e terribili del dramma di Vittor Hugo, Donizetti profuse a larga mano l'incanto della sua melodia, e riuscì a creare un capolavoro che corse di trionfo in trionfo su tutte le scene d'Italia (1).

Nell'autunno del 1834 Donizetti diede al San Carlo di Napoli *Maria Stuarda*, riprodotta a Roma col titolo di *Buondelmonte,* e ai 26 dicembre *Gemma di Vergy* alla Scala di Milano; poi andò a Parigi per mettervi in scena al teatro Italiano il suo *Marino Faliero* (carnevale 1835). Allora il pubblico francese era ammaliato dai *Puritani* di Bellini, e perciò non fece attenzione a questo lavoro, che pure contiene bellezze di primo ordine.

Il maestro ritornò a Napoli, e diede al San Carlo (26 dicembre 1835) un capolavoro, la *Lucia di Lammermoor.* Se i napoletani non fecero un'ovazione entusiastica all'eroina di Walter Scott, lo spartito ottenne, dopo qualche contrasto, un brillantissimo successo alla Scala (1 aprile 1839) e in tutta Italia. Nè fu meno fortunato al teatro Italiano di Parigi (1837) ed all'Accademia Reale di musica (20 febbraio 1846). La verità di espressione e la tinta patetica che regnano in questo lavoro gli danno un carattere d'unità maraviglioso. Dall' introduzione al finale ultimo le melodie più felici si succedono senza posa.

(1) Per le vicende dei tempi, la *Lucrezia Borgia* fu riprodotta sotto altri titoli: *Alfonso di Ferrara* a Trieste, *Eustorgia da Romano* in Toscana, *Giovanna I di Napoli* a Ferrara, *La rinnegata* a Torino ed a Parigi perchè Vittor Hugo rivendicò presso i tribunali i suoi diritti di proprietà letteraria, ed *Elisa Fosco* a Roma. Eccetto che a Trieste furono cangiati i nomi dei personaggi, il luogo d'azione, ecc

« Donizetti, disse Scudo (1), doit occuper le premier « rang après le rang suprême qui appartient au génie. Il « sera classé dans l'histoire de l'art immédiatement après « Rossini, dont il a été le plus brillant disciple, et vivra « dans la postérité par son chef-d'œuvre de *Lucie*, l'une « des plus charmantes partitions de notre siècle. Pour « caractériser à la fois la noblesse de son caractère et la « tendresse de son talent, il ne faudrait qu'écrire, au bas « de son portrait, ces mots de l'air final de *Lucie: O bel-« l'alma innamorata.* »

Tra le opere che Donizetti scrisse prima del suo viaggio a Parigi nel 1840, devonsi ricordare: *Belisario* (Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1836), *Il campanello* (Napoli, teatro Nuovo, 7 giugno 1836), *Betly* (allo stesso teatro inverno 1836-37), *Pia de' Tolomei* (Venezia, teatro della Fenice, 18 febbraio 1837), *Roberto Devereux* (Napoli, teatro San Carlo, autunno 1837), *Maria di Rudenz* (Venezia, teatro della Fenice, carnevale 1838), e *Gianni di Parigi* (2) (Milano, teatro alla Scala, 10 settembre 1839). In quel-l'epoca Donizetti aveva musicato per il teatro San Carlo di Napoli il *Poliuto*, soggetto tratto dal *Polyeucte* di Corneille, ma la censura ne impedì la rappresentazione (3). Il compositore ne provò vivissimo dispiacere perchè, contro la sua abitudine, avea preso interesse a quest'opera.

Il silenzio di Rossini e la morte di Bellini avevano lasciato l'autore della *Lucia* senza rivali. Egli accettò le proposte che gli venivano dalla capitale della Francia, bramoso che Parigi mettesse il suggello alla sua fama.

(1) *Littérature musicale.*

(2) Quest'opera era stata composta per Parigi fino dal 1831, ma non vi venne rappresentata.

(3) Il *Poliuto* fu messo in scena al San Carlo solo dopo la morte dell'autore, nell'inverno del 1849.

Giuntovi in sul cominciare del 1840, diede (11 febbraio 1840) all' Opéra-Comique *La fille du régiment*, spartito che aveva portato seco da Napoli. Esso non fu apprezzato quanto valeva, e ci vollero gli applausi delle altre nazioni perchè il pubblico parigino avesse a scorgere il merito reale dell'opera di Donizetti.

Il suo secondo lavoro *(Les Martyrs)* ebbe la stessa sorte. Donizetti aveva affidato a Scribe il poema del *Poliuto* perchè vi facesse i cangiamenti necessarî per metterlo in scena all'Accademia Reale di musica, e quest' opera, ampliata e ritoccata, venne eseguita per la prima volta il 10 aprile 1840 con esito poco felice (1). « Peut-être, dice Clé-« ment, le talent plus gracieux qu'énergique du compositeur « n'était-il pas de force à porter un sujet qui demandait « l'ampleur et la puissance du chantre de *Mosè*...... Des « quatre actes, le plus beau est sans contredit le troisième: « il renferme un sextuor admirable conçu d'après le même « plan et sur le même rhythme que le sextuor immortel « de *Lucie*. On y trouve aussi l'air remarquable: *Oui, j'irai* « *dans leur temple* et l'hymne à Jupiter qui est loin d'être « sans mérite. Malheureusement, les amateurs français man-« quèrent d'équité, faute de s'être placés au point de vue « du style italien qui domine dans cette importante com-« position. »

Lo stesso anno venne chiuso il teatro de la Renaissance per il quale Donizetti avea scritto *L'ange de Nisida* fino da quando si trovava a Napoli; questa circostanza valse alla Francia un capolavoro, perchè il maestro aggiungendo un quarto atto a tale spartito ne fece *La favorite*, una delle sue più belle creazioni. Quest'opera fu rappresentata all'Accademia di musica il 2 dicembre del 1840. Per una

(1) Il *Poliuto* rimesso in scena al teatro Italiano di Parigi nel 1860 riuscì ottimamente, e fornì ogni anno a Tamberlick una serie di belle rappresentazioni.

sfavorevole prevenzione degli artisti e del pubblico verso l'autore, *La favorite* in sulle prime venne accolta con glaciale freddezza, e Donizetti a stento trovò un editore che gli pagasse 3000 franchi il suo spartito, spartito che si guadagnò in seguito la simpatia generale. Eseguito in tutta Europa con successo ognora crescente, esso è rimasto sulla scena fino al giorno d'oggi senza nulla perdere della primitiva freschezza.

Frattanto Donizetti erasi ricondotto in Italia, e nel carnevale del 1841 dava al teatro Tordinona di Roma *Adelia*, opera che non riescì, ma il 26 dicembre di quell' anno *Maria Padilla* otteneva un esito brillante sulle scene della Scala di Milano. Vienna, più ospitale di Parigi, fece poi un'accoglienza entusiastica alla *Linda di Chamounix*, opera semiseria in 3 atti messa in scena sul teatro di Porta Carinzia. Dopo la rappresentazione, Maria Anna Carolina mandava al Donizetti una fettuccia di felpa sulla quale si leggevano le parole: *L'imperatrice d'Austria a Donizetti la sera del* 12 *maggio* 1842 *per l'opera* Linda.

Dopo essere stato nominato compositore della corte d'Austria, e maestro della cappella imperiale, Donizetti ritornò in Francia, e fece eseguire (4 gennaio 1843) al teatro Italiano *Don Pasquale*, graziosissima opera buffa in tre atti. « Aux répétitions, racconta Clément, les musiciens « de l'orchestre présageaient une chute, et l'administration « paraissait être du même avis. M. Vatel, agent de change, « associé à M. Dormoy dans la direction du théâtre Ita- « lien, jugeait la pièce et la musique *bonnes tout au plus* « *pour des saltimbanques*, opinion aussi ridicule que hasar- « dée, et que le public, dès la première représentation, « devait réfuter par d'unanimes applaudissements. Quatre « morceaux tout à fait hors ligne, le duo du premier acte « entre Norina et le docteur, le beau quatuor final du « second, le duo du soufflet et la délicieuse sérénade du

« troisième acte: *Com' è gentil*, classent en effet *Don Pa-*
« *squale* parmi les meilleures productions de Donizetti. »

Poco tempo dopo aver ottenuto questo successo, Donizetti passò a Vienna per mettere in scena al teatro di Porta Carinzia *Maria di Rohan* (1) (5 giugno 1843), opera che racchiude pezzi che non sono inferiori a quanto l'artista scrisse ne' giorni delle sue più belle ispirazioni. Pur troppo allora avea preso principio in lui quella terribile malattia che gli doveva distruggere l'intelligenza prima di condurlo alla tomba. Lavoratore instancabile, la tensione continua dell'attività creatrice (2) e l'inquietudine del genio dovevano condurre Donizetti là dove finiscono coloro che abusano delle facoltà intellettuali. Questa, e non i piaceri sfrenati come si asserì con leggerezza colpevole, fu la causa che diede origine alla sua follia. Il genio, che lo rese immortale, gli troncò nello stesso tempo la vita. Forse un riposo assoluto avrebbe scongiurato gli effetti della funesta malattia; ma, quasichè presentisse contati i suoi giorni, Donizetti voleva affrettarsi a comporre prima che l'intelligenza lo avesse del tutto abbandonato. Venne a Parigi per curare la messa in scena del *Don Sébastian roi de Portugal* che aveva scritto per l' Opéra. Per la prima volta egli aveva terminato a fatica lo spartito. Durante le prove vennero notati nel dramma alcuni difetti che potevano compromettere l'esito dell'opera; l'autore del libretto dovette rifarlo per intero, e ciò rese necessario il ritoccare anche la musica. Ne risultò un ritardo di due mesi per

(1) Messa in scena anche col titolo: *Il conte di Chalais.*

(2) Legato per molti anni al Barbaja, Donizetti era in obbligo di scrivere ogni anno due opere serie e due buffe, e lo stipendio che riceveva era appena sufficiente per le prime necessità della vita. Perciò ei si trovava costretto a comporre per altri teatri d'Italia, sprecando in viaggi lunghi e frequenti gran parte del suo tempo. Si dice che l' instancabile maestro àbbia qualche volta istromentato uno spartito in 30 ore!

la rappresentazione. In questo intervallo Donizetti, divorato dall'impazienza, musicò in otto giorni un'opera comica, *Rita*, che fu trovata molto tempo dopo la sua morte fra le sue carte, e rappresentata con buon successo alla sala Favart (7 maggio 1860), per la quale era stata composta (1). Finalmente giunse la sera della prima esecuzione del *Don Sebastiano* (13 novembre 1843), ed il compositore ebbe a provare un'amara delusione, chè lo spartito cadde completamente. Eppure vi aveva trasfuso gli ultimi lampi della sua brillante immaginazione, gli ultimi tesori della sua squisita sensibilità, e questo sforzo gli costava caro. *Don Sebastiano mi uccide*, diceva egli durante la prova generale.

Il 6 febbraio 1845 quest'opera piena di vita, di calore e di grazia, fu rappresentata a Vienna con traduzione tedesca; così il maestro ne dava conto a' suoi amici due giorni dopo:

« Io non posso ancora darvi lunghi dettagli sulla esecuzione del *Don Sebastiano*, che qui ebbe luogo l'altra sera; ma io vi annunzio un'accoglienza più calda di quella che si fece a Parigi a quest'opera. Tre pezzi vennero ripetuti; gli applausi risuonano ancora nella mia testa. Venni trascinato sulla scena, venni obbligato a mostrarmi non so bene quante volte, il che non mi piaceva. Credetelo, miei amici, a Parigi si ricrederanno sul *Don Sebastiano*, opera della quale ho avuto gran cura e che io reputo lavoro capitale. Io non amo parlare di me, ma vi assicuro che fui molto afflitto del modo col quale i vostri giornali hanno trattato la mia opera, modo che mi ha fatto passare più di una notte senza sonno. Io non sono nemmeno contento del Direttore; egli mi ha imposto dei cangiamenti disgraziati, ed il signor Scribe avrebbe potuto ajutarmi di più

(1) *Rita ovvero Il marito percosso*, fu eseguita anche a Napoli dalla Società Filarmonica il 18 maggio 1876.

di quello che ha fatto! Ma non più recriminazioni; col tempo si renderà giustizia (1) a tutto quello che nel *Don Sebastiano* vi può esser di passabile. Il clima di Vienna non mi è favorevole; la mia testa non va meglio, e, se questo continua, io mi troverò forzato d'andare a passare alcuni mesi a Bergamo per riposarmi.

« Addio, miei buoni amici, non disperatevi per *Don Sebastiano*. Se foste qui, voi sareste incantati. Il tempo vendicherà tutte le ingiustizie. Io vi stringo la mano a tutti.

DONIZETTI. »

L'anno prima era caduta al San Carlo di Napoli l'ultima produzione che Donizetti diede al teatro, *Caterina Cornaro* (12 gennaio), e tale caduta lo aveva profondamente colpito al cuore. A Vienna ei non potè disimpegnare i suoi uffici di maestro di cappella perchè la malattia ai centri nervosi faceva ogni giorno progressi allarmanti. Partì tuttavia per Parigi (1845) e, appena giuntovi, si mise a lavorare con ardore. Gli amici che lo visitavano sperarono per un momento di vederlo riacquistare le facoltà mentali, ma il 17 agosto di quell'anno un attacco di paralisi venne a spegnere irreparabilmente quella bella intelligenza che aveva dato all'arte tanti capolavori. Trasportato nel gennaio 1846 in una casa di salute ad Ivry, l'ammalato vi ricevette inutilmente tutti i soccorsi della scienza; inutilmente fu affidato alle cure del dottor Blanche: la follia del disgraziato musicista si mostrava pur troppo ribelle a tutte le risorse dell' arte medica. Si credette che l' aria natale, il dolce clima d' Italia potrebbero fare un miracolo. Nel 1848 fu condotto a Bergamo, ma Donizetti non fece ritorno alla patria che per rendere l' ultimo respiro. La paralisi divenne completa, ed egli si spense,

(1) E giustizia fu resa.

appena cinquantenne, il giorno 8 aprile del 1848. I suoi funerali furono celebrati con pompa nella cattedrale, ove si eseguì la *Messa da Requiem* composta da Simone Mayr; vi assisteva tutta la cittadinanza di Bergamo che accompagnò, corteggío immenso, la spoglia del compositore al luogo dell' ultimo riposo, il cimitero di Valtesse.

Il 16 giugno del 1855 Bergamo inaugurava nella chiesa di Santa Maria Maggiore il monumento a Donizetti, lavoro di Vincenzo Vela; e il 14 settembre del 1875 la salma dell' illustre maestro veniva sotterrata in quella basilica. Tra i discorsi pronunziati nella solenne circostanza, mi piace riportare alcune delle parole dette dal poeta Zendrini: « Nessuno conobbe le voci e le secondò e rispettò « meglio di Donizetti, nessuno seppe intrecciarle e disporle « così felicemente da ottenere un impasto perfetto, e le « pose con minor sforzo in grado di esprimere tutte le « tinte e le mezze tinte del dramma. Vanto che non può « parer piccolo se non a chi riguardi un violoncello o un « flauto come un ente più drammatico dell'uomo. Al tanto « invocato avvenire il decidere se la commozione prodotta « sin qui dal melodramma italiano sia stata commozione « legittima o frenesia, se le tante corone gettate ai piedi « della Malibran, di Rubini, di Lablache, non sia meglio « gettarle in orchestra; ma, per ora, finchè una voce di « attore o d' attrice arrivi a farsi un po' di pertugio tra i « rami spessi e involti della nuova selva melodica, quella « voce evocherà, fra i primi, il nome di Donizetti. A cia- « scuno il suo. Come il gran Beethoven (che per aver « ragguagliato l'organo umano a qualunque altro strumento, « fu chiamato il *tiranno delle voci*) affidò la sua immor- « talità alla sinfonia, il Donizetti raccomandò la sua gloria « al melodramma e al canto.

« Certo, a chi cerca la melodia infinita, la pietra filo- « sofale della nuova musica, le infinite sue melodie sem-

« breranno quello che all' immenso universo è il gruppo « delle plejadi, e la sua ricchezza potrà parer povertà, la « povertà del povero che accumula i suoi spiccioli e li « crede tesori. Eppure, quanto bene non ha fatto questa « povertà, e quanti ricchi e sedicenti ricchi, e in Francia « e in Italia e in Germania e altrove, non ha nutriti! E « quanti non camperebbero e non campano ancor oggi « de' rilievi del suo banchetto! Perchè se in arte il fare « è tutto, e nulla è il ragionare, se si cerca della buona « musica, non delle teorie o delle estetiche musicali, della « sostanza non delle forme, o, peggio, delle formole, delle « forte commozioni, non della noia, Donizetti è artista « sovrano. E non è necessario rifarsi indietro per ammi- « rarlo; noi troviamo nelle sue opere migliori una delica- « tezza di fraseggiare, una soavità di cadenze che fa pensare « al Gounod; il recitativo ha in esso tutta l' importanza « ritmico-melodica che il Wagner gli da. E prima e più « felicemente di lui cercò e raggiunse la fusione, la com- « penetrazione intima della musica col dramma; e se non « drammatizzò il mito, pazienza! la sua musica non ri- « schierà così di diventar troppo presto un mito essa me- « desima. Nel suo melodramma ei vive, e ci si muove « come in casa sua, e vi trasporta con due tocchi in *medias* « *res:* e, quando l'azione lo richiede, sa terminar con una « romanza o con un semplice recitativo, benchè all' idea « di finale, come scriveva l' egregio Mazzucato, andasse « allora congiunta quella di trombone, di gran cassa, di « terremoto musicale. Con mezzi semplicissimi, con una « scala ascendente e discendente, com'è il primo coro della « *Favorita*, ottenne effetti che altri non ottiene col terre- « moto. »

Non altrimenti diceva il Clément: « Les musiciens de « l'avenir, qui n'ont pas respecté Rossini, ne pouvaient « manquer de s'attaquer à Donizetti. Ils ont traité ce

« maître avec une irrévérence qui, déjà malséante si elle « venait de juges plus autorisés, est dans l'espèces tout « simplement scandaleuse. Pour afficher un pareil dédain « à l'égard de l'auteur de *Lucie de Lammermoor*, de *L'elisir* « *d'amore*, de *La fille du régiment*, que sont-ils donc, ces « Aristarques? Qu'on les voie à l'œuvre; ou plutôt, non, « qu'on ne les voie pas; nous savons bien, hélas! ce qu'ils « feraient. A la place de ce qu'ils appellent la *mélodie* « *absolue*, de ces cantilènes, de ces duos, de ces trios qui, « après nous avoir enchantés à la scène, nous charment « encore au concert et au salon, autant par leur mérite « intrinsèque que par les souvenirs qu'ils rappellent, ces « musiciens veulent substituer une mélopée languissante, « tout orchestrale et descriptive. Ce système a sa raison « d'être dans la stérilité de leur imagination et le déses- « poir qu'elle leur cause, beaucoup plus réellement que « dans une certaine philosophie de l'art. Laissons ces théo- « ries pour ce qu'elles valent, pour une application nou- « velle de la fable du *Renard et des raisins*, et admirons « les dons du génie et d'une belle organisation artistique, « sans nous arrêter aux préjugés secondaires des écoles « et aux déclamations aussi obscures que passionnées des « *musiciens de l'avenir*. »

Circa il modo d'istromentare usato dal maestro di Bergamo scrive il Lavoix: « Donizetti, doué d'une prodigieuse ri- « chesse mélodique, ayant acquis une grande habilité et une « grande sûreté de main dans le maniement de l'orchestre, « semblait prodiguer à plaisir tous les trésors de son exu- « bérante imagination, laissant au hasard le soin de lui « inspirer les pages de maître que nous admirons en lui; « cependant, de tous les compositeurs italiens de cette « période, il est celui qui a su avec le plus de bonheur « appliquer à l'expression dramatique les ressources de « l'instrumentation. »

Oltre le citate, Donizetti ha lasciate le seguenti composizioni:

Opere teatrali: *Le nozze in villa*, Mantova, 1820; *La Zingara*, Napoli, teatro Nuovo, 1822; *La lettera anonima*, Napoli, teatro del Fondo, 1822; *Il fortunato inganno*, Napoli, teatro Nuovo, 1823; *Aristea*, Napoli, teatro San Carlo, 1823; *Alfredo il grande*, Napoli, teatro San Carlo, 1823 (o 1822?); *Una follia*, Venezia, 1823; *Emilia o L'eremitaggio di Liverpool*, Napoli, teatro Nuovo, 1824; *I voti dei sudditi*, azione pastorale, Napoli, teatro San Carlo, primavera 1825; *Alahor in Granata*, Palermo, 1826 (o Napoli, teatro San Carlo, estate 1826?); *Il castello degli invalidi*, Palermo, 1826; *Elvida*, Napoli, teatro San Carlo, estate 1826; *Le convenienze teatrali*, Napoli, 1827; *Giovedì grasso*, Napoli, teatro del Fondo, carnevale 1828; *Gianni di Calais*, Napoli, teatro del Fondo, estate 1828; *Il paria*, Napoli, teatro San Carlo, carnevale 1829; *Il castello di Kenilworth*, Napoli, teatro San Carlo, estate 1829; *Il diluvio universale*, oratorio, Napoli, teatro San Carlo, quaresima 1830; *I pazzi per progetto*, Napoli, teatro del Fondo, 1830; *Francesca di Foix*, Napoli, teatro San Carlo, 1830 (o primavera 1831?); *Imelda dei Lambertazzi*, Napoli, teatro San Carlo, estate 1830; *La romanziera e l' uomo nero*, Napoli, teatro del Fondo, estate 1831; *Sancia di Castiglia*, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1832; *Il nuovo Pourceaugnac*, Napoli, 1832 (citato da Fétis, ma?); *Rosmonda d' Inghilterra* (*Eleonora di Guienna* a Napoli), Firenze, 1834; *L' Assedio di Calais*, Napoli, teatro San Carlo, 19 novembre 1836; *Gabriella di Vergy*, opera seria postuma, Napoli, teatro San Carlo, autunno 1869; *Le duc d'Alba*, opera non condotta a termine dall' autore fu completata dal maestro Salvi nel 1881, ed eseguita al teatro Apollo di Roma con buon successo il 22 marzo 1882.

CANTATE DRAMMATICHE: *Il ritorno desiderato* (Napoli, teatro San Carlo, 1830); *La partenza d'Ugo vicerè di Sicilia; Inno* a 4 voci per Ferdinando di Napoli; *Inno* per le nozze del re di Napoli con Maria Cristina di Sardegna; *Inno* pel nome di Francesco I; *Inno* per l'apertura del teatro di Genova; *Teresa e Gianfaldoni; Aci e Galatea; La preghiera di un popolo* (Napoli, teatro San Carlo, 31 luglio 1837); altra Cantata (pel parto della Regina di Napoli, eseguita al San Carlo nell'estate 1838); *Colombo; Niso e Violetta; Il conte Ugolino;* Canto XXXIII della *Divina Commedia.*

Furono date alle stampe a Milano ed a Parigi: *Nuits d'été à Pausilippe,* album lyrique; *Soirées d'automne à l'Infrascata,* raccolta di sei canti e sei duetti; *Rêveries napolitaines,* sei ballate a voce sola; *Ispirazioni viennesi,* cinque ariette e due duetti; *Les soirées de Paris,* raccolta di dodici canzonette e duetti; *Variazioni* per pianoforte sopra un Canto di Mayr. Ricordi pubblicò: sei *Messe,* un *Requiem, Vespri,* molti *Salmi*, un *Miserere*, *Sonate* per pianoforte, dodici *Quartetti* per istromenti ad arco, *Sinfonie* di concerto.

Vincenzo Bellini

Vincenzo Bellini nasceva il 1.° novembre 1801 a Catania in un'umile casetta, figlio a Rosario Bellini, maestro di musica, e ad Agata Ferlito, giovine donna colta e leggiadra. Fino dalla più tenera età mostrò grande inclinazione per la musica e svegliatezza d'ingegno, ciò che decise il padre ad insegnargli le prime nozioni della sua arte. Più tardi l'avo materno Vincenzo Ferlito, educato nel Conservatorio della Pietà da Jommelli e da Piccinni, lo guidò nello studio dei partimenti e del contrappunto. Verso il 1819 il duca di San Martino, intendente a Catania, d'accordo col Municipio di quella città, gli decretò un annuo assegno perchè si recasse a Napoli a perfezionare la sua educazione musicale. Così nel luglio 1819 Bellini fu ammesso alunno nel Collegio di San Sebastiano, ove, scorsi appena sei mesi, ottenne per concorso un posto gratuito. Ebbe a maestro di armonia Giovanni Furno, e nel contrappunto Giacomo Tritto; ma, siccome la scuola di questo dottissimo maestro mal si affaceva alle tendenze melodiche del giovanetto, dopo qualche anno passò allievo dello Zingarelli, direttore del Collegio. Questi, con quell'acume tutto suo, scorse tosto le belle disposizioni del catanese, e con vero interesse ed amore paterno si diede a coltivare quell' eletto ingegno, prima colla severità di buoni studî, poi guidandolo a meditare sulle opere dei classici (1) e dei più celebri maestri. Haydn e Mozart fra

(1) Nelle sue opere Bellini si è valso qualche volta dei motivi dei classici da lui prediletti. Nella *Straniera*, per esempio, havvi una frase della *Sinfonia* in *mi bemolle* di Beethoven; nella *Norma* le reminiscenze d'una delle ultime scene di *Fidelio* e d'una *Sonata* per pianoforte del grande sinfonista alemanno.

gli stranieri, Jommelli e Paisiello tra i sommi della scuola napoletana, fissarono l'attenzione del Bellini; ma il compositore di sua predilezione, colui che simpatizzava completamente col suo modo di sentire, era il Pergolesi. Lo stile espressivo ed affettuoso dell'autore dello *Stabat* fece sì profonda impressione nel suo cuore, che in breve ei riuscì ad apprenderne a memoria tutte le opere.

Divenuto nel 1824 primo maestrino tra gli alunni, Bellini ebbe il privilegio di poter assistere alle rappresentazioni teatrali il giovedì e la domenica di ogni settimana. Udì allora la *Semiramide*, e ne rimase talmente colpito che, nel ritornare al Collegio, non seppe trovar se non parole di sconforto, perchè gli pareva non si potesse più scrivere buona musica dopo quella di Rossini. Pure, spronato dal suo genio e dal pensiero della gloria, si diede con maggior lena allo studio e cominciò a scrivere dapprima una romanza, *Dolente immagine di Fille mia*, che data alle stampe ebbe buona accoglienza, poi un'aria, *Quando incise su quel marmo*, assai lodata, e finalmente molti pezzi per varj stromenti, sei *Sinfonie* a grande orchestra, due *Messe*, diversi *Salmi* e la cantata *Ismene* per le nozze d'un amico. Poco appresso si accinse a musicare l'*Adelson e Salvini;* Zingarelli, desiderando avere un saggio tutto suo, lo esortò a far da sè, nè volle minimamente correggere la partitura per poter meglio giudicare dell'avvenire del giovane artista. Questa operetta comparve nel teatrino del Collegio il 12 gennaio del 1825 eseguita dai compagni dell'autore, e fu assai applaudita. Sebbene più tardi il Bellini non tenesse in alcun conto la sua prima composizione teatrale, pure vi si notò qualche concetto stupendo, e qualche peregrina bellezza. Lo Zingarelli, fiducioso della sua esperienza, prometteva al giovane maestro ogni più prospera fortuna.

Incoraggiato dall'esito di questo lavoro, Bellini si diede a comporre la musica di un'opera seria che il duca di

Noja, governatore del Collegio di musica e sopraintendente dei reali spettacoli, gli chiese per il San Carlo. *Bianca e Gernando*, messa in scena il 30 maggio del 1826, ebbe un immenso successo, anzi il re che assisteva alla rappresentazione, divenne uno dei più entusiastici ammiratori del maestro siciliano.

Allora il Barbaja pensò d'invitarlo a comporre l'opera d'obbligo d'autunno per la Scala di Milano, e gli offrì cento ducati al mese dall'aprile all'ottobre del 1827. È facile immaginare la gioia di Bellini che si vedeva aperta, dopo il primo teatro di Napoli, una delle scene liriche più importanti dell'Italia settentrionale. Lasciò la sua diletta stanza del Conservatorio, e provveduto dallo Zingarelli, che lo seguì sempre col pensiero e con l'affetto, di lettere commendatizie per le più nobili famiglie di Milano, partì da Napoli. Felice Romani, nome che rimarrà indissolubilmente legato a quello di Bellini, aveva già da qualche anno fama di valente poeta melodrammatico; Bellini non esitò a rivolgersi a lui, e fu questa un'idea felicissima, perchè il musicista trovò nel Romani lo scrittore i di cui versi dolci e melanconici meglio rispondevano al carattere delle sue ispirazioni.

Questa associazione di due ingegni maravigliosamente adatti per comprendersi, produsse dapprima *Il pirata*, opera in due atti rappresentata alla Scala il 27 ottobre del 1827. L'esito non ne poteva essere più splendido: sincere ed universali furono le acclamazioni che salutarono dal principio alla fine dell'opera il novello maestro, il quale con coraggio senza pari, quasi con temerità, si presentava innanzi ad un pubblico giustamente entusiasta dei modi rossiniani, e gli strappava applausi che ormai sembravano esclusivamente devoluti al grande pesarese. *Il pirata* fissò definitivamente l'attenzione del mondo musicale sul maestro di Catania; fu notato in questo lavoro una vera ori-

ginalità, ed esso fece ben presto il giro d' Europa. Erano infatti appena trascorsi tre mesi, che con insolita rapidità *Il pirata* veniva messo in scena a Vienna; i giornali di quel tempo lo giudicarono opera sublime sì per la forza drammatica, che per novità di stile e di concetti. Nè furono meno avari di lode i francesi quando nel febbraio del 1832 lo spartito comparve sul teatro Italiano.

Chiamato a Genova nel 1828 per l'apertura del teatro Carlo Felice, Bellini, trovando impossibile nella ristrettezza del tempo comporre una nuova opera, fece ritoccare dal Romani il libretto di *Bianca e Gernando*, vi aggiunse quattro nuovi pezzi, e lo diede alle scene (7 aprile 1828), con ottimo successo, sotto il titolo di *Bianca e Fernando*. N'ebbe in compenso ottomila franchi. Di ritorno a Milano segnò il contratto d'una nuova opera al teatro alla Scala per il prezzo di mille ducati, e musicò *La straniera*, soggetto scelto dal Romani. Rappresentato la sera del 14 febbraio 1829, questo lavoro impareggiabile ebbe accoglienza forse più festosa che non l'avesse avuta il *Pirata;* per ben trenta volte si chiamò entusiasticamente al proscenio il maestro, e ben a ragione, chè la novità dei cori, la spontaneità dei pensieri, la forma leggiadra e nuova dei duetti, il gusto squisito che regnava in tutta l'opera, il modo ammirabile con cui sono dipinte musicalmente le situazioni, e tutte le altre doti che avevano fatto ammirare il *Pirata*, spiccavano in modo ancor più evidente nella *Straniera*, che stabiliva su solida base la fama del compositore.

Fin qui il Bellini nella carriera drammatica non aveva contato che trionfi; fu meno felice colla *Zaira*, opera eseguita a Parma per l' inaugurazione del teatro Nuovo il 16 maggio 1829. Romani aveva creduto che la musica del Bellini si adatterebbe ottimamente alle impressioni melanconiche dell'eroina di Voltaire, ma lo spartito invece cadde miseramente, ciò che molti attribuiscono però a

puntigli municipali. Quella sera Bellini stabilì che in avvenire giammai si metterebbe al cembalo nelle tre prime rappresentazioni, come per antica e pur barbara usanza si soleva. Dopo di lui i maestri ne seguirono l'esempio.

Verso la fine del 1829 Bellini passò a Venezia per dare alla Fenice il *Pirata*, che riuscì brillantemente ai 16 di gennaio del 1830. Colto da malattia il Pacini che doveva scrivere l'opera d'obbligo per quel teatro, ne fu fatta proposta a Bellini; questi cercò di scusarsi per la strettezza del tempo, ma poi, per non mostrarsi ingrato agli onori che aveva ricevuto in quella città, vi acconsentì. Romani gli fornì la poesia, e l'opera *I Capuleti e i Montecchi*, musicata in quaranta giorni, fu eseguita alla Fenice agli 11 di marzo del 1830. Essa ebbe accoglienza festosa oltre ogni credere; gli applausi aumentarono sempre di sera in sera, e, cosa strana! non fuvvi alcuno che non convenisse nell'ammirare questo lavoro (1). Bellini la sera della terza rappresentazione al sortir del teatro venne accompagnato in trionfo con faci da una folla immensa di popolo preceduto da una banda militare che suonava i pezzi più favoriti delle sue opere. *I Capuleti e i Montecchi* gli fruttarono 1800 ducati, e la medaglia d'oro dell'ordine civile di Francesco I accordatagli dal re di Napoli (2).

(1) *Fra gl'italiani almeno*... Debbo rettificare perchè non si corrucci l'ombra sdegnosa di Berlioz, il quale in data 12 aprile 1831 scriveva da Firenze all'amico Ferrand: « Quoi encore...? Ah! oui, ici, à Florence, à mon premier passage, j'ai vu un opéra de *Romeo et Giulietta*, d'un petit polisson nommé Bellini; je *l'ai vu*, ce qui s'appelle *vu*..., et l'ombre de Shakspeare n'est pas venue exterminer ce myrmidon!... Oh! les morts ne reviennent pas! » (H. Berlioz: *Lettres intimes*. Paris, Calmann-Lévy, 1882).

(2) Dice il Florimo, amicissimo del Bellini, che non fu certo prova di buon gusto l'unire in quest'opera l'ultimo atto del Vaccaj ai primi del Bellini, ed in prova della sua asserzione cita l'elogio che un giornale di quel tempo, l'*Eco dei teatri*, fa della musica del Bellini: « Se interessante per « sua natura era la drammatica situazione alla prima scena di questa quarta

Ei fece ritorno a Milano verso la fine della primavera, quando fu colpito da malattia intestinale che per poco lasciò temere della guarigione; al suo ristabilirsi in salute l'impresario del teatro Carcano lo impegnò a scrivere un'opera. L'artista compose *La sonnambula*, che messa in scena il 6 marzo del 1831 ottenne un successo di fanatismo (1).

« ed ultima parte, non meno stupendo e interessante è il lavoro di un *coro* « e di un lamentevole canto di Romeo, il quale fu appena interrotto da al- « cuni *bravo, bene, benissimo;* giacchè troppo si sentivano gli spettatori com- « mossi e desiderosi di assaporare il seguito di quelle note divine, che sa- « rebbe stato impossibile ad essi l'applaudire colle mani. Ma eccoci giunti « alla gran scena, nella quale cantanti e maestro si mostrarono superiori a « qualunque elogio... nel duetto finale ed alle ambascie di morte dei due « sventurati amanti, l'entusiasmo non ha più ritegno e la delizia di quei « mesti e veramente filosofici concenti sprigiona, dal ciglio di chi ascolta, le « lagrime con tanto affetto, che quasi si vorrebbe che più lungamente du- « rasse quell'agonia per più lungamente provare quelle dolci emozioni. »

(1) Michele Scherillo (*Vincenzo Bellini*, note aneddotiche e critiche. Ancona, Morelli, 1882) scrisse la storia aneddotica di questo spartito valendosi di documenti autentici quali l'*Epistolario Belliniano* raccolto dal Florimo, e la *Biografia di Felice Romani* che la vedova del poeta va mettendo assieme.

Per la stagione invernale 1830 erano stati scritturati al teatro Carcano di Milano Donizetti e Bellini; quest'ultimo aveva già musicato in parte il libretto fornitogli dal Romani, *Ernani*, ma dopo l'esito splendidissimo dell'opera di Donizetti, *Anna Bolena*, riflettè che difficilmente il pubblico farebbe buon viso ad un altro spartito dello stesso genere. Si recò allora dal Romani, e lo persuase della necessità di sostituire all'*Ernani* un altro soggetto: un idillio campestre, per esempio, sul genere della *Nina* di Paisiello. Dopo molte ricerche nella raccolta del poeta, si diede la preferenza ad un balletto dell'Aumer. « Al povero Romani però restava un cómpito anche più « grave. Mezza della musica dell'*Ernani* era fatta, e Bellini non poteva per « la ristrettezza del tempo sostituirne un'altra; toccò a lui di adattare su « quella musica le nuove parole. E l'*Ernani* fu camuffato da *Sonnambula!!* « Pare impossibile che qui si tratti proprio di quel melodramma, dove la « fusione della musica colla poesia è più completa! che si tratti della *Son-* « *nambula,* dove pare che sia stato un solo l'autore dei versi e delle note, « e che le abbia scritte tutte d'un fiato in un momento di beatitudine inef- « fabile. »

In essa spicca mirabilmente tutta la delicatezza del genio melodico di Bellini, il quale, se pur non avesse lasciato altri capolavori, solo colla *Sonnambula* avrebbe reso immortale il suo nome. « Bellini, dice Scudo, échappe à « l'influence de Rossini, et s'inspire directement des maî« tres du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement « de Paisiello, dont-il a la suavité et dont il aime à re« produire la mélopée pleine de langueur. Cette affinité « est surtout frappante dans la *Sonnambula*, la partition « qui exprime le mieux la personnalité du jeune maestro, « et qu'on dirait être la fille de la *Nina.* »

Un altro capolavoro del Bellini, la *Norma*, comparve sulle scene della Scala il 26 dicembre di quell'anno (1831). E quest'opera, che ha suscitato fanatismo in tutta Europa, fu disapprovata alla prima rappresentazione! Così ne dava avviso al Florimo il povero Bellini:

Ti scrivo sotto l'impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala, prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti?... *Fiasco! fiasco!! solenne fiasco!!!* A dirti il vero il pubblico fu severo, sembrava propriamente venuto per giudicarmi, e con precipitazione (credo) volle alla mia povera *Norma* far subire la stessa sorte della Druidessa. Io non ho più riconosciuto quei cari Milanesi che accolsero con entusiasmo il *Pirata*, la *Straniera* e la *Sonnambula;* e pure io credeva di presentar loro una degna sorella nella *Norma*. Ma disgraziatamente non fu così: mi sono ingannato: ho sbagliato: i miei pronostici andarono falliti e le mie speranze deluse. Ad onta di tutto ciò, a te solo lo dico col cuore sulle labbra (se la passione non m'inganna) che l'*introduzione*, la *sortita* e *cavatina* di Norma, il *duetto* fra le due donne col *terzetto* segue *finale* del primo atto, poi l'altro *duetto* delle due donne, e il *finale* intero del secondo atto che incomincia dall' *Inno di*

guerra in poi, sono tali pezzi di musica, ed a me piacciono tanto (modestia), che te lo confesso, sarei felice poterne fare simili in tutta la mia vita artistica. Basta!!! Nelle opere teatrali il pubblico è il supremo giudice. Alla sentenza contro me pronunziata spero portare appello, e se arriverà a ricredersi, io avrò guadagnato la causa, e proclamerò allora la *Norma* la migliore delle mie opere. Se poi no, mi rassegnerò alla mia tristissima sorte, e dirò per consolarmi: non fischiarono forse anche i Romani la *Olimpiade* del divino Pergolesi?... Io parto col corriere, e spero arrivare prima della presente. Ma od io o questa lettera ti recherà la triste novella della *Norma fischiata*. Non ti accorare per ciò, mio buon Florimo. Io son giovane, e sento nell'anima mia la forza di poter prendere una rivincita di questa tremenda caduta.

Leggi la presente a tutti i nostri amici. Io amo dire il vero tanto nella buona che nell'avversa fortuna. Addio, e a rivederci presto. Intanto ricevi un abbraccio del tuo affezionatissimo BELLINI.

Milano, 26 dicembre 1831.

Mentre a Napoli si commentava tale strana caduta, a Milano le sorti dell'opera fino dalla seconda rappresentazione eransi mutate: *Norma* veniva applaudita con tale crescente entusiasmo, che si volle udirla per quaranta sere di seguito. Rapidamente se ne diffuse la notizia per ogni dove, ed ogni città volle ammirare questo lavoro sublime. Si levarono a cielo quei pezzi che *tanto piacevano* al Bellini, e specialmente l'ultima scena finale, « nella quale, « dice il Florimo, la preghiera della rea e misera sacerdo« tessa pei suoi figliuoli, la pietà paterna che incomincia « a guadagnarsi il cuore del gran sacerdote, lo sdegno dei « druidi e dei bardi, il rimorso del proconsole inganna« tore, furono da Bellini con tratti raffaelleschi dipinti e ri« vestiti da sì singolari concenti, che non sai giudicare se

« l'animo più resti meravigliato al magistero dell' arte o
« commosso alla dolcezza dei canti. »

Zingarelli, a cui Bellini per gratitudine dedicava questo lavoro, osservandolo versava lagrime di tenerezza e diceva a coloro che l'attorniavano: « Non ve l'ho ripetuto le mille « volte che questo siciliano avrebbe riempito il mondo di « sè? » Dopo aver letto il coro di guerra, esclamò: « Per « Dio! come è indovinato e come è bello davvero, ma è « *barbaro!* E da questo punto sino alla fine dell' opera è « tale musica, credete a me, che fino a che gli uomini « che l'ascolteranno avranno un cuore, dovranno applau« dirla sempre. » E conchiuse: « La natura ha palesato « a Bellini un gran secreto, *la tenerezza delle lagrime* (1). »

Su quest'opera, rappresentata al teatro Italiano di Parigi agli 8 dicembre del 1835, scrive il Clément: « La passion « mystérieuse de Norma, la fille du chef des Druides, pour « le proconsul Pollione qui lui préfère Adalgisa, est le « nœud de la pièce et fournit des situations très-favorables « à la musique. Dans un pareil sujet, la couleur locale ne « saurait être qu'une convention. Bellini ne l'a point cher« chée; il a fait mieux; tout en restant Italien, il a donné « à sa partition un caractère original, étrange, pittoresque, « sans oublier la suavité et la passion. »

L'opinione di coloro che considerano la *Norma* come il capolavoro di Bellini è confermata dalla testimonianza dello stesso compositore. Un giorno a Parigi una signora gli domandò quale delle sue opere egli credeva la migliore. Imbarazzato nella sua modestia, egli rispose evasivamente, ma quando insistendo gli si chiese: « Ma se voi foste in « mare con tutti i vostri spartiti, e che il bastimento fa« cesse naufragio... » — « Ah!, esclamò vivamente il « maestro, io lascierei tutto per salvare la *Norma*. »

(1) Dall'opera del Florimo.

Nel breve soggiorno che fece a Napoli Bellini fu festeggiato dai compagni e dal vecchio maestro, lo Zingarelli, che vedeva in lui coronate le sue fatiche (1). Di là si portò in Sicilia per rivedere la famiglia, e fu quello un viaggio trionfale, chè Messina, Palermo e Catania gli fecero accoglienze entusiastiche. Reduce a Napoli, partì subito per Milano, poi si recò a Venezia a scrivere l'opera per il carnevale. L'argomento scelto d'accordo col Romani fu la *Beatrice di Tenda*, ma si sollevarono tanti incidenti sì per il libretto non consegnato a tempo, sì per intrighi teatrali, che l'opera, messa in scena il 16 marzo del 1833, non solo trovò freddo il pubblico, ma fu disapprovata, accusando il Bellini di aver copiato sè stesso.

Bellini, come tutti quelli che hanno l'impronta del genio, si era formato uno stile proprio (2), e lo aveva serbato anche in questo dramma fosco, pieno di cupe passioni e di peripezie terribili, e perciò non adatto alle sue ispirazioni melodiche; tuttavia non passò molto tempo che la *Beatrice* incontrò favore in ogni città quasi al pari di tutte le altre opere del maestro catanese.

---

(1) Si fu allora che la R. Società Borbonica elesse il Bellini accademico nel ramo delle belle arti.

(2) « La *Beatrice di Tenda* non accusa alcun sintomo di deviazione dal « sistema piantato nella *Norma* per l'alta tragedia lirica e nella *Sonnambula* « pel dramma domestico sentimentale... Il merito principale di Bellini, che « è poi la virtù massima che governa tanto le opere dell'intelletto come gli « atti morali, è la fedeltà inalterabile ai proprî principî, è l'amore dell'arte « religioso e devoto che arriva a far tacere l'amore di sè stesso e il desi- « derio de' fuggitivi applausi; è quella calma inalterabile della mente che sa « far aspirare tutte le idee e le forme di essa ad una poderosa unità che « mai non si smentisce; chè l'unità dello stile è l'altro gran merito di Bel- « lini, il cui metallo è costantemente oro purissimo senz'innesto di lega ete- « rogenea, la quale talvolta avviene che corrobori, ma corroborando adultera. « Lo stile di Bellini, sebbene tenga dietro a tutte le movenze del pensiero, « a tutte le agitazioni dell'affetto, a tutti i respiri della natura e si proponga

La fama del Bellini erasi levata così altamente nel mondo musicale che Londra lo invitò a dirigere due delle sue opere, e Parigi gli chiese uno spartito per il teatro Italiano ed uno per l'Opéra. Egli accettò le prime offerte, e quasi presago di non poter adempiere l'ultima, la rimandò ad un tempo indeterminato. Si condusse a Londra assieme alla Pasta, e sulla fine del maggio 1833 i freddi inglesi accolsero con entusiastiche acclamazioni la *Norma* e *La sonnambula*. In quella circostanza la regina gli donò un ricco anello, ed una principessa Bonaparte volle offrirgli un pugnale adorno di pietre preziose.

Al suo arrivo a Parigi (1834) venne festeggiato da tutti gli artisti, e specialmente dal vecchio Cherubini e da Gioachino Rossini, col quale si legò d'un' intima amicizia. L'autore della *Norma* nutriva la massima ammirazione per l' autore della *Semiramide*, e tale sentimento si mutò in adorazione quando ebbe studiato e meditato il *Guglielmo Tell*. Così scriveva al Florimo: « Io sento il *Tell* per « la trentesima volta, e sempre più mi convinco che noi « tutti compositori del giorno (niuno escluso) non siamo

« di rendere le varietà dei caratteri umani, dei coloriti storici, delle tinte « locali, è sempre uno in sè stesso, vario nell'obbiettività, come lo specchio « che non si trasmuta per riflettere tutti i colori degli oggetti circostanti.

« E ci fermiamo espressamente su codesta unità dello stile, perchè Bellini « vanta per questo lato una speciale eccellenza fra tutti i maestri, pur nella « competenza coi sommi; — e qui è a distinguere l'unità dello stile dalla « originalità e dalla grandezza, e più ancora dalla ricchezza e dallo splen- « dore. Bellini nella originalità e nella grandezza è pari ai migliori, nello « splendore e nella ricchezza è facilmente superato dai sommi; ma nell'unità « possiede un assoluto primato. Vogliamo dire nella virtù di saper sempre « conservarsi, sviluppando un soggetto, costantemente alla medesima intona- « zione, di non turbar mai la seguenza dell'impasto, di non accusar nemmeno « ne'più minuti particolari nè indolenza, nè trascuratezza; di non mai inne- « stare (ci si permetta l' espressione) in un medesimo edificio più ordini ar- « chitettonici. » (Il Rovani segue sviluppando il suo concetto con esempî).

« che tanti pigmei vicino al colosso maestro dei maestri. « Io reputo il *Guglielmo Tell* la nostra *Divina Commedia*, « una vera epopea; nè so comprendere come ognuno che « ama e coltiva l'arte non si prostri innanzi a questa più « che sublime, divina creazione, a questo miracolo del- « l'arte. In tutti i miei studî giornalieri non sono mai di- « viso dal mio *Guglielmo Tell.* » Tale giudizio torna ad onore di ambedue quelli eletti ingegni.

Frattanto, fissato colla direzione del teatro Italiano il prezzo di dodici mila franchi ed il terzo dei diritti di proprietà, Bellini si era dato di tutta lena a musicare *I puritani*, su poesia del conte Pepoli.

L'opera fu eseguita la sera del 25 gennaio 1835, ed ottenne il più solenne e completo trionfo (1). « Sans parler, « scrive Clément, de cantilènes charmantes qui n'ajoutaient « rien à la gloire de l'auteur de la *Norma*, on y remar- « quait, au point de vue de la composition, un progrès « frappant sur les œuvres précédentes. L'harmonie était « plus recherchée, l'instrumentation plus variée et plus « forte. Assurément l'art chez un artiste de trente-deux « ans n'avait pas dit encore son dernier mot. L'âge, en « perfectionnant ses premières qualités, allait donc lui « permettre d'en acquérir de nouvelles. Quel avenir ne « pouvait-on pas prédire à ce maître qui, si jeune, avait « vu ses ouvrages représentés sur les principales scènes de « l'Italie et de la France, honneur que n'obtiennent pas « toujours les vétérans du théâtre? »

Il nome di Bellini fu portato al cielo, i più insigni dell'arte musicale vennero a tributargli omaggio, e le principali Accademie si accinsero a dargli un attestato di lode

(1) Questo spartito, rappresentato alla Scala di Milano ai 26 dicembre del 1835, non ebbe successo perchè era stato stromentato dal Pugni su riduzioni a canto e pianoforte date alle stampe in Francia.

ascrivendolo a loro socio. Cinque giorni dopo la sera della prima rappresentazione Luigi Filippo gli mandò in teatro la decorazione della Legion d'onore, incaricando Rossini di presentargliela. La direzione dell'Opéra rinnovò allora le pratiche per deciderlo con vantaggiose offerte a comporre un'opera per il principale teatro di Parigi; ma Bellini provava vivo desiderio di ritornare in Italia, e perciò accettava invece la proposta fattagli dalla Società d'industria e belle arti di Napoli di scrivere due grandi opere per il San Carlo negli anni 1836 e 1837.

« Mentre tutti prendevano diletto ascoltando ed ammi-
« rando le sue composizioni, egli, che amava la pace della
« solitudine, sola amica delle anime delicate e generose,
« fuggendo i rumori della capitale, si era dopo alcuni mesi
« rincantucciato a Puteaux, villaggio presso Parigi, a poca
« distanza sulla riva destra della Senna, per potere colà
« in un'atmosfera più pura ed in una beata calma riposarsi
« dalle provate emozioni e meditare nei giornalieri suoi
« studî le novelle creazioni che doveva rivelare al mondo
« musicale e che sventuratamente scesero con lui nel se-
« polcro. Quel soggiorno sembrava da prima che confa-
« cesse alla sua delicata complessione; ma verso il set-
« tembre gli si manifestarono i primi sintomi di quella
« malattia intestinale che anni prima poco mancò non lo
« uccidesse in Milano, ed ora accompagnata da una diarrea
« ricalcitrante a tutti i rimedî dell'arte salutare, la quale
« dopo il quindicesimo giorno da che era comparsa, cam-
« biando di natura e divenuta d'indole infiammatoria, in
« poco tempo, dal 15 al 21 settembre, fece perdere ogni
« speranza di salute.

« I legami santissimi del cuore, i soli che fanno dolo-
« rosa la morte, questi soli occupavano i pensieri di lui;
« e negli ultimi momenti, in un eccesso di delirio, nel
« quale, quasi testimoni delle più tenere sue affezioni,

« chiamava incessantemente la madre che lo consolasse
« di un abbraccio, « *dov'è mio padre*, diceva, *dove sono gli*
« *amici miei?*... » E rivolgendosi al maestro cav. Carafa
« assiso al capezzale del suo letto, lo pregava che scri-
« vesse subito a Florimo in Napoli, acciò si recasse pron-
« tamente a vederlo, altrimenti lo troverebbe morto: O
« Bellini! se dopo tanta gloria ti fosse stato concesso di
« spirare l'ultimo fiato fra le braccia de' tuoi cari, quale
« morte sarebbe stata più bella della tua?... Ma i tuoi
« occhi cercavano invano le sembianze del padre, i tuoi
« labbri cercavano invano di essere scaldati dai baci della
« madre; la madre lontana non potè raccogliere l'ultimo
« anelito e comporre il freddo corpo; nè gli amici tuoi,
« che ti furono compagni nei primi anni, ebbero il con-
« forto di darti l'ultimo addio: però in essi resta la me-
« moria di te che non li abbandonerà giammai; che se
« ogni altro ricordo tacesse, di te parleranno eternamente
« questi luoghi ove insieme vivemmo gli anni della gio-
« ventù. Di te ci ricorderà sempre ogni angolo della civile
« Europa, perchè in ogni angolo di essa tu sarai onorato
« e celebrato; e il conforto nostro maggiore sarà questo,
« che andremo superbi di averti veduto, d'esser stati gli
« amici ed i compagni tuoi, di te che sei una fra le tante
« glorie dell'età nostra; e le generazioni venture ti tribu-
« teranno sempre amore e rispetto, perchè tu sarai vene-
« rato fino a che gli uomini avranno cuore, fino a che
« vibreranno le tue melodie e la memoria di esse (1).

« Cessato quel vaneggiamento ed infierendo il male
« d'ora in ora, il giorno 24 settembre del 1835, alle tre
« e mezzo pomeridiane, Bellini cessò di vivere (2). »

(1) Con queste parole il Florimo sfoga la pienezza del suo dolore per la morte dell'intimo amico.

(2) Non mancarono i consueti fabbricatori di favole a mettere in voce qualche sospetto di veleno; ma svanì qualunque dubbio dopo l'esame del cadavere eseguito per ordine del re Luigi Filippo.

Quella sera i teatri di Parigi rimasero chiusi, chè la tristissima nuova addolorò profondamente tutti i cuori gentili. Rossini dichiarò perdita immensa per l' arte l' immatura morte del Bellini, e il venerando vecchio Zingarelli all'udire tanta sventura, con accento straziante esclamava! « Ah! « fossi io morto invece; l'arte nulla avrebbe perduto. »

Cessato il primo momento di dolore, si pensò a tributargli splendidi onori. Il giorno 2 ottobre si celebrarono al Bellini magnifici funerali nella chiesa degli Invalidi. Cherubini, Rossini, Paër e Carafa tenevano i quattro lembi della coltre mortuaria; si eseguì la *Messa da requiem* fra il più religioso silenzio, e quando Rubini, Ivanoff, Tamburini e Lablache intuonarono un *Lacrymosa* alla Palestrina, la commozione giunse al più alto grado. Dopo la mesta cerimonia un corteggio imponente accompagnò la salma al cimitero del Père-Lachaise, ove fu detto l'*elogio* del grande musicista. Tutti piangevano quando, calato il cadavere nella sepoltura, il venerando decano dell' arte lirica, Cherubini, sostenuto da Auber e da Halévy, colle lagrime agli occhi gettò un pugno di terra su quella fossa, aperta troppo immaturamente. Più tardi, per sottoscrizione iniziata dal Rossini, fu eretto in quel luogo un monumento al Bellini, lavoro egregio dello scultore Carlo Marocchetti.

Anche il Conservatorio di Napoli onorò degnamente la memoria dell'immortale maestro.

Quarant'anni più tardi Catania chiedeva alla Francia le ceneri dell' illustre suo figlio, e il 22 settembre del 1876 ne solennizzava l'arrivo: due giorni dopo inauguravasi con gran pompa nella Cattedrale il monumento a Bellini, opera di Giambattista Tassara (1).

« Tra i perfezionamenti, scrive il Florimo, apportati al-

(1) Fra breve Catania inaugurerà pure il monumento di Bellini, opera dell'illustre Monteverde, che deve sorgere in piazza Stesicoro.

« l'arte, e le mutazioni che Bellini iutrodusse, a me pare
« che siano principalmente a notare le seguenti: aver posposti tutti quegli abbellimenti i quali ad altro non servivano che ad impicciolire la grandezza del concetto generale dell'opera, al concetto generale stesso che sdegna di essere ritardato nel suo svolgersi; ed aver ricondotto il canto a quel fraseggiare piano, maestoso, legato, che rappresenta non l'animo di un pezzo che si frastaglia in pensieri minutissimi e rotti, ma di un uomo che coll'unione delle idee procede ad un compiuto ragionare ed alla naturale espressione degli effetti: onde ben disse l'erudito Basevi, che nel canto di Bellini par che le note si corrano dietro l' una all' altra. Quindi fatto sapiente uso delle dissonanze, le rivestì di una singolare soavità e tenerezza, creandovi un colorito ed andamento drammatico, che ben si addiceva allo spirito che avea preso ad informare l' età ed i costumi. Così riuscito in una prova non creduta possibile a vincere, seguitò l' opera che un' immatura morte non gli permise di portare a compimento. Da ciò nasce ch' egli suole essere considerato come il rappresentante dell' antica scuola italiana; poichè sebbene alcuna volta abbia questa piegato al contrappunto e siasi dilettata delle studiate combinazioni armoniche, tuttavia quella fu opera transitoria di pochi e di brevissimi tempi, ma l'indole e la naturale consuetudine ne fu principalmente la melodia, che la differenziò dalla musica tedesca. »

Circa l'istrumentazione dice il Lavoix: « Bellini plus profond, plus tendre, plus élevé même quelquefois que Donizetti, a un style instrumental d'une singulière pauvreté; il semble gêné plutôt qu'aidé par son orchestre: cherchant avant tout à nous communiquer sa sensibilité si vraie et si expressive, il réduit les instruments à leur plus simple expression, il a peur de s'en servir, et cepen-

« dant, comme malgré lui, quelque chose de son âme de « poëte passe encore parfois dans l'orchestre; mais c'est « un éclair fugitif et rien ne peut intéresser l'historien « dans ces accompagnements naïfs, pour lesquels un piano « serait plus que suffisant. »

Ma il Florimo osserva: « Fu detto che il valore nel « maneggio degli strumenti cedesse alquanto alle altre sue « doti: ma il Bellini considerò gl' istrumenti essere stati « posti come aiuto alla voce, non già destinati a pareg- « giarla, o molto meno soverchiarla: e qui entra giudice « competentissimo e credibile il dottissimo maestro Che- « rubini, che da me dimandato qual giudizio facesse del- « l' istromentazione nelle musiche di Bellini, rispose: *A « quelle melodie non se ne doveva porre una diversa.* Gli fu « apposto ancora che non si fosse curato di mostrare nelle « sue composizioni sapienti accordi di armonia, ecc. (1); « ed egli rispondeva: *Se fossi chiamato ad un concorso di « musica per ottenere una qualche Cappella, paleserei la « scienza del contrappunto che ho imparato; ma io colle mie « opere debbo piacere al pubblico e commuovere.* E così egli « esplicava ingenuamente il concetto più esteso dell' arte « compiuta, che appunto allora è tale quando fa pensare

(1) Bellini usava di quelle armonie meglio adatte ai suoi canti. Il professore Casamorata nel suo *Manuale di armonia* trascrive le prime quattro battute della *Casta diva*, corredandole di alcune fra le tante armonizzazioni delle quali esse sono capaci, e fa osservare che quella dell'autore è di gran lunga migliore delle altre.

A proposito di questa cavatina si disse, e si ripete anche oggidì, che il Bellini ne abbia tolto l'idea dall' adagio del *Settimino* di Beethoven. Io non so vedere fra i due motivi, differenti anche nel tempo, altra rassomiglianza se non quel gruppetto che segue la prima nota, la quale nell'adagio di Beethoven è la tonica e nella *Casta diva* è la terza. Ambedue queste deliziose melodie hanno lo stesso carattere, ma però in loro spicca decisamente l' impronta originale del genio che le ha create.

« e commuove, quando è pensiero e sentimento, coscienza « e fantasia al tempo stesso. »

L'archivio del Real Collegio di musica in Napoli, oltre le opere teatrali, possiede le seguenti composizioni del Bellini: 2 *Messe* a quattro voci con orchestra (1818); diversi *Tantum ergo*, ed altri pezzi di musica sacra ad una o più voci con orchestra; *Cavatine*, *Arie*, *Romanze* con orchestra e con pianoforte; 6 *Sinfonie* a più stromenti e a grande orchestra; *Coro* a quattro voci con orchestra; *Concerto* per oboe con orchestra. Nelle diverse biografie si ricordano del Bellini: varî pezzi per flauto, per clarinetto e per violino, molte *Ariette* e *Romanze* con accompagnamento di pianoforte ed alcuni *Quartetti* (?).

INDICE ALFABETICO DELLE BIOGRAFIE

INDICE GENERALE